PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

35

ARTE

LONGHI: *Omaggio a Benedetto Croce*
LONGHI: *Il 'Maestro di Pratovecchio'*

Antologia di artisti
Appunti

NOVEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1952

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni

Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

OMAGGIO
A BENEDETTO CROCE

La morte di Benedetto Croce mentre accomuna nel dolore tutti gli uomini di cultura, stimola ognuno di essi all'obbligo di rievocare dall'universalità del Suo pensiero, attraverso i propri ricordi, l'aspetto che lo tocchi più davvicino.

Per la parte nostra, anche sulla critica d'arte pesa e peserà gravemente l'assenza di quel grande liberatore delle nostre menti giovanili.

Ma in che senso? È noto che il Croce stesso ripetutamente dichiarò la sua scarsa esperienza delle arti figurative ('e architettoniche', com'egli soggiungeva pleonasticamente); e ciò rese sempre difficoltose le comunicazioni fra lui e la nostra classe, letterariamente così eteroclita.

Il suo precoce interesse, non scompagnato da rispetto, per le formulazioni 'visibilistiche' del neokantiano Fiedler e la sua viva attenzione, circa quarant'anni fa, a quei miei primi esperimenti di analisi 'figurativa pura' che ebbero, com'egli stesso rilevava, una notevole influenza sul mutarsi della critica e della storia dell'arte in Italia, non andarono mai disgiunti, è bene dirlo subito, da quella ferrea opposizione di principio ch'egli muoveva a ogni, per cauto che fosse, tentativo di ipotesi teoretica speciale, abbassando immediatamente la saracinesca della sua 'linguistica generale'. Anche ad avvertirla fondata sopra un'esperienza speciale quanto la nostra, nella fattispecie quella 'letteraria', nulla era da eccepire nella lucida corazza di quella sua impeccabile generalizzazione; e tentar di bucarla, che dico, di scalfirla, sembrava, del resto, a noi giovani, quasi un tradimento della libertà conquistata dal Croce per tutti.

Avevo allora poco più di vent'anni, poca inclinazione alle astrazioni, molta all'analisi sul corpo reale della storia; e dopo quei primi contrasti, mi parve che il cómpito più adatto, almeno per le mie forze, fosse di accrescere lo studioso corso delle mie esperienze particolari, e procedere, a dir così, per accumulazione di prove, prima di riprendere il dialogo.

Ma non fu così per tutti. Ché anzi quelle severe obbiezioni di principio spinsero gran parte della critica d'arte in Italia per vie traverse, piene di facili scorciatoje e talora anche di sotterfugi mentali. Il linguaggio stesso della critica d'arte, da modestamente 'testimoniale' che era prima, si fece, e proprio nelle menti meno atte al filosofare, filosofico-gergale; e, combinandosi per giunta con le parole-chiave del 'formalismo' germanico, si avviò verso la piena incomprensibilità. La esigenza, giustamente indicata dal Croce, di ripercorrere la storia critica d'ogni problema, fece confondere la rievocazione dei giudizj più illuminanti emessi dagli uomini dell'arte, o semplicemente amanti

dell'arte, con la storia delle idee estetiche, quasi che, per non contravvenire alla generalizzazione crociana, il cómpito più meritorio fosse di mostrare che le opere erano state sempre d'accordo con le teorie; mentre, semmai, si trattava di provare l'inverso. E, per carenza di 'storicizzazione', si giunse in breve a tale che codesta pseudo-storia parve non aver di mira che una continua conversione dei postulati più astratti, da Platone a Fiedler, in cartelle redimibili della rendita idealistica 1902: l'anno della 'Estetica' crociana. Il risultato, mi duole il dirlo, fu che, ad onta dei tenui richiami emessi dal faro intermittente del Toesca, sulla sua isola della filologia deserta, la 'conoscenza' reale delle opere, la lettura cioè rinnovata e attenta che, in una schiera di giovani menti bene illuminate, avrebbe potuto portare alla ricostruzione mentale dell'intero corso dell'arte italiana, cadde per molti anni, e generalmente, assai più in basso che non fosse, fra noi, un secolo prima.

E non già che il Croce — tra il '20 e il '40 — non avvertisse che, nel nostro campo, le cose non andavano poi tanto per il buon verso, come da alcuni generosamente si assumeva. Di certi libri tra ambiziosi ed astuti che, con dichiarazioni al megafono di idealismo ortodosso, cercavano di girare senza troppi guaj il capo crociano, egli poté dare talora citazioni e referti troppo indulgenti; mai tanto però che fra le righe non trasparisse una certa ironica, filosofica sopportazione; quando pure non sboccasse in insopportazione schietta; e se ne veda almeno un esempio nell'asterisco d'uno dei suoi ultimi articoli sul romano 'Messaggero' (16 maggio 1952).

In quel ventennio '20-'40 incise purtroppo anche un breve erramento da parte mia, quando, accudendo con l'amico Cecchi a una rivista speciale (1927), mi illusi che il Gargiulo, il quale s'andava da anni arrovellando su temi di estetica 'figurativa', potesse riaprire col Croce, e con vantaggio per tutti, una proficua discussione. Fummo presto disingannati, ché tra la critica esperita nelle nostre pagine e le escogitazioni sempre più involute e tecnicistiche del Gargiulo non era comunicazione di sorta. Forse il Croce l'avrà avvertito da solo; ma avrebbe pure — e me ne rimorde — avuto il diritto di sospettare che alla collegganza io credessi, forse perché alieno da meditazioni che non fossero restrittive di quanto, per suo merito inestinguibile, era da tempo guadagnato.

Continuarono così i silenzi improduttivi, anche se sollevati da qualche incontro più cordiale. Mi commuove ancora rammentare con che stupito candore il Croce — che stavo accompagnando nel '39 per le ultime sale della Mostra Napoletana dal '600 al '900 — accogliesse il mio sincero apprezzamento di Vincenzo Migliaro, l'incantevole descrittore della Napoli popolare ottocentesca. Mentre il Croce si rallegrava che il mio giudizio tornasse pienamente con quello del

suo compianto amico Salvatore di Giacomo, un codazzo, alle nostre spalle, tra di visibilisti e di idealisti coturnati ammiccava e si dava di gomito credendo a una cèlia da parte mia. Tanto è difficile intendersi...

Un vero riavvicinamento col Croce avvenne invece negli 'anni difficili' della guerra; ed è per me di grande sollievo che ciò fosse per consenso, finalmente, 'ideologico'. Fu quando, nel 1942, inviatogli in estratto un mio rapido 'paragone' fra l'arte italiana e la germanica, dove, con tutto il vigore occorrente (ma non tanto corrente), refutavo in partenza tutti i conati di estetiche a fondamento climaterico, ambientale e, soprattutto, razzistico (si noti che ciò avveniva in un volume quasi ufficioso di fiancheggiamento dell' 'Asse'), n'ebbi in risposta questa cartolina aperta, facilmente leggibile in trasparenza:

Napoli, 20 gennaio '42

Carissimo Longhi,

Quantunque sia confinato a letto da una noiosa influenza, non voglio tardare più oltre a ringraziarla e a congratularmi vivamente con Lei dell'opuscolo sull'arte italiana e la germanica. Quella critica era necessaria, per i nostri studî della storia dell'arte e della poesia, e per la storia in genere. Lei l'ha condotta in modo rigoroso e stringente. Io lo annunzierò in uno dei prossimi fascicoli della *Critica*, sperando che giovi da 'medicina mentis'.

Le stringo la mano

B. Croce

(E la recensione apparve infatti nella 'Critica' del Maggio dello stesso anno). Di quel ravvicinamento mi giovai subito per chiedere al grande filosofo assensi o dissensi ad un saggio sul quale andavo rilavorando dal '22 (da quando cicè ne avevo fatto oggetto di corso alla romana 'Sapienza'). E forse è doveroso che io riproduca in esteso la mia lettera; così bene essa esprime la mia inalterata deferenza verso il maggiore maestro della nostra giovinezza.

Illustre Senatore,

Sono intimamente lieto di apprendere che il mio breve 'paragone' tra l'arte italiana e la tedesca ha trovato il Suo pieno consentimento e che esso verrà prossimamente dichiarato su 'La Critica'.

Il mio saggio fu letto lo scorso anno in un ciclo di conferenze fiorentine su 'Romanità e Germanesimo'; ed è pubblicato anche nel volume che le raccoglie tutte. Glielo dico perché dall'opuscolo ciò non appare e perché, scorrendo l'intero volume, Ella potrà rilevare, anche per contrasto, che proprio in un frangente in cui taluni non mancarono di sacrificare

a una pseudo-dialettica di occasione io mi sono provato ad essere, per quanto sapevo, sincero e senza accomodamenti.

Mi attento ora a una chiesta che non si può, del resto, rivolgere che al proprio maestro. Io sto rilavorando a un mio vecchio saggio (abbozzato fin dal 1922) sull' 'Unità teoretica e storica delle [tre] arti figurative'. In esso ripercorro la vicenda, non molto nota, delle pseudocategorie di 'pittorico', 'plastico', 'architettonico', ancor oggi così vive e maleoperanti nell'uso persino di critici che si presumono rigorosamente idealistici; e pur le assumono in funzione teoretica.

Penso che la storia della vicenda e la conseguente confutazione teorica e storica di questi corposi e pervicaci fantasmi possa riescire di indubbia utilità per il migliore cammino della critica d'arte; e forse proprio perché provengono da un vecchio 'ex-fiedleriano'. Come Lei avrà forse potuto rilevare anche dalla mia critica in atto, io sono andato infatti percorrendo il cammino esattamente inverso a quello tenuto da altri; dal buon Gargiulo p. es., giunto proprio ora alle puerili legiferazioni di limiti insormontabili tra ogni pratica incasellatura tecnica; tra basso e altorilievo, tra statua e gruppo statuario, e via di questo passo; apparse recentemente a grandi caratteri, come fossero tavole mosaiche, in 'Letteratura'.

Dalla conclusione dell'unità delle 'tre' arti come 'poesia figurata' raggiunta nella prima parte del mio saggio, è naturale che nella seconda io esamini il loro sbocco nel letto più capace della poesia senza specificazioni. Ma è soprattutto in questa seconda parte che mi sarebbero preziosi i consigli e gli stimoli da parte sua, perché, da tempo intimamente convinto della inoppugnabilità del Suo principio linguistico generale, non posso però non constatare attraverso un'esemplificazione ampia, una perenne diversità di 'condizione storica' tra poesia 'figurata' e poesia 'per verba'; tale da creare specifiche tradizioni viventi che non mi sembrano affare di accumulazioni tecniche, e che perciò mi pare possano corroborare l'autonomia della storia dell'arte in confronto a quella della poesia, sur una base più severa che non sia quella di una mera classificazione naturalistica o di comodo.

Ma in sede crociana che, mi consenta, è pur la mia, mi riescirà di giustificare concettualmente il mio atteggiamento? Oppure sarà ancora, a trasparire, l'incertezza del 'momento metodologico della (mia) storiografia'?

Vorrei insomma quando, fra alcuni mesi sarà pronto, poterLe sottoporre il mio scritto. Mi sarà lecito farlo?

Le porgo intanto i voti più caldi per il pronto recupero della Sua salute, insieme all'attestazione del mio antico e devoto affetto.

Suo
Roberto Longhi

Alla lettera il Croce rispose con questa del 5 febbraio 1942:

Carissimo Prof. Longhi,

Vedo che il suo ottimo saggio si è dovuto fare strada non senza sforzi di gomito in una raccolta che era del tutto avversa all'ordine di concetti e giudizi da Lei esposti, o forse lontanissima dal sospettarne pure l'esistenza.

Ho gran piacere che Lei abbia approfondito l'unità delle arti così dette figurative e architettoniche. Il Gargiulo è, mentalmente, pigrissimo e rifugge dall'autocriticarsi e progredire. Scrive ora cose che io gli ho udite dire tali e quali trentacinque anni fa. Vedo che Lei invece si svolge e cresce; e così modestamente ho fatto io, da quando scrissi l'*Estetica*, che considerai come quello che si chiama in ischerma un *invito*. La partita di scherma è venuta dopo e prosegue ancora.

Leggerò col maggior interesse il suo scritto, e glie ne dirò le mie impressioni.

Persuaso come sono del carattere individuo di ogni opera d'arte (di poesia), e perciò della individualità delle singole opere (diciamo così) di poesia-poesia, *a b c d...*, e delle singole opere di poesia-pittura, *a b c d...*, non credo possibile distinguere e giustapporre o contrapporre le due serie, come poesia e pittura o in altrettali modi. Come definire l'una e l'altra mercé di caratteri propri ed originali? A desumere questo carattere dal così detto mezzo fisico non bisogna pensare, perché non è concepibile passaggio alle nostre classificazioni estrinseche o fisiche. Converrebbe dunque rompere l'unità dell'arte in due o più forme spirituali, ciascuna avente il proprio spirituale carattere e il proprio ufficio insostituibile nella vita dello spirito. Ma la nostra coscienza e la nostra meditazione non ci rivelano niente di tutto questo. Ci mostrano invece che il processo di creazione artistico o poetico sia che si chiami di poesia o di pittura o di musica si attua allo stesso modo, e si comprende e ragiona con gli stessi concetti.

D'altra parte, poiché io credo che ogni poeta, comunque lo si denomini, comincia sempre da capo e risolve in sé tutto

il mondo che lo circonda e tutta la storia, afferma il carattere individualizzante della storia della poesia e di ogni arte; e perciò non sento il bisogno di far entrare un poeta nella storia della poesia o un pittore nella storia della pittura.

Naturalmente tutto ciò non esclude le specificazioni della realtà che genera uomini che sono soprattutto o quasi esclusivamente artisti della parola o del colore o del tono etc., e anche amatori e intenditori di arte che, sensibili e intelligentissimi, poniamo, innanzi alla poesia-poesia, sono chiusi più o meno verso altre arti, la musica o la pittura. Del pari ci sono uomini quasi affatto pratici e politici e altri quasi affatto teorici o indagatori di verità; e possono sembrare esseri di diversa razza e nondimeno la comune umanità è in tutti.

Anche non escludo che siano possibili e desiderabili trattazioni della poesia e delle altre arti che riguardino rapporti tra forme di arte, apprendimenti o ribellioni etc., ovvero somiglianze di temi e di motivi, e via dicendo. Sono storie non più propriamente della poesia o dell'arte, che spariscono quando si esce fuori della individualità dell'opera che è senza equivalenti; ma fanno parte di quelle considerazioni pratiche che io soglio rimandare alla storia della cultura. E in questa parte ha molta importanza la distinzione tra poesia e letteratura, che io ho particolarmente analizzata in rapporto alla poesia, ma che sostanzialmente vale per tutte le arti.

Non so se sono riuscito a spiegarmi con chiarezza; ma le cose che le dico sono state da me non solo pensate ma *vissute* nell'esperienza della critica e storia della poesia-.

Ho dettato questa lettera a una delle mie figliuole perché sono appena convalescente da un attacco di influenza che mi ha molto afflitto.

Mi abbia con saluti cordiali

aff.mo
B. Croce

Lasciamo stare quanto vi è di toccante in questa paziente ribaditura delle vecchie posizioni del 'Breviario' e di tante altre note dei 'Saggi di Estetica'. Ma è forse più interessante che al punto dove, sul finire, e con accento quasi peroratorio, da servir per commozione degli affetti, egli teneva a dirmi che quelle sue idee erano state da lui 'non solo pensate ma vissute *nella esperienza della critica e storia della poesia-'; quest'ultimo trattino subito cancellato lascia supporre ch'egli fosse in punto di scrivere 'della poesia-poesia'; restando allora insoluta la questione di quanto potesse aver inciso nello svolgimento delle sue stesse teorie la mancata esperienza 'della critica e storia della poesia-*

pittura'; ch'era invece l'esperienza, ormai trentennale, vissuta *da parte mia.*

Mi respingeva il Croce verso un cómpito di 'storia della cultura artistica'? Non me ne dorrei, perché non ne conosco ormai un altro migliore. La partita, come egli stesso avvertiva, in altro luogo della sua lettera, era dunque ancora aperta 'e si prosegue ancora'.

Ma il rammarico è cocente di non poterla proseguire in presenza del Croce vivo e con l'intervento moderatore di quel suo grande spirito sempre in cammino.

ROBERTO LONGHI

ROBERTO LONGHI

IL 'MAESTRO DI PRATOVECCHIO'

'Quando per la prima volta si scopre la forma reale e, penetrando nella sua struttura, si viene a comprendere il mirabile meccanismo delle sue parti, questa contemplazione appaga e non si desidera nient'altro. Ci sono tante cose in un corpo e in una testa. Tutte le sue irregolarità, un allungamento del collo, un naso rincagnato, una piega strana del labbro fanno parte dell'individuo; riformandole, lo si mutilerebbe; non sarebbe più quello, ma un altro; l'attacco per cui quella irregolarità si lega al resto non si può amputare senza distrugger l'insieme. La persona è una, e nulla può esprimerla che non sia il *ritratto*. Per questo sono sempre ritratti che gli affreschi [fiorentini del '400] dispongono nelle chiese; e non solo ritratti del viso, ma ritratti del corpo. L'orafo anatomista, Pollajolo o Verrocchio, mette sul suo tavolo un modello nudo, lo scortica, annota nella sua memoria i risalti delle ossa, il gonfiarsi dei muscoli, l'intreccio dei tendini, poi con degli scuri e dei chiari, trasporta questo modellato sulla tela come l'avrebbe trasportato nel bronzo con dei pieni e dei vuoti. Se gli diceste che quella clavicola ha troppo risalto, che queste maschere di gladiatori o di centauri hanno la bruttezza ripugnante delle fisionomie plebee, alterate dalla smorfia della rissa o dell'orgia, non vi intenderebbe neppure. Vi mostrerebbe un operajo, un passante, e prima ancora il suo modello, il suo scorticato; vi direbbe (o sentirebbe) che abbellire la vita è falsificarla. Son proprio quei solchi nei visi, quegli spigoli secchi dei muscoli attorti e rilevati che l'interessano...; contengono la forza attiva ammassata che sta per tendersi e vibrare i suoi colpi; non si può mai mostrarli abbastanza; ai suoi occhi, anzi, essi son tutto l'uomo.... La forma anatomica si è talmente impressa nello spirito di quegli artisti, che l'essere umano in cui non la si avverta sembra ad essi vuoto e senza sostanza. « Sappi, dice più tardi Cellini, che quelle cinque costole sciolte, nel torcersi il corpo e nel piegarsi indietro et innanzi, fanno apparire nella pelle molti bei rilievi e cavi, che sono delle belle cose che siano nel corpo umano, intorno al bellico.... Tu debbi alcuni di questi ossi pigliarti piacere di ritrarre, perché è molto bello... tu comincerai a ritrarre un osso bellissimo, il quale va in mezzo alli due ossi dell'anche; questo

osso è molto bello, e lo domandano il codione... tutta la importanza di queste tali virtù consiste nel far bene uno uomo e una donna ignudi...» Ce ne avvediamo dalle opere. Nel « San Sebastiano » del Pollajolo, l'interesse non sta nel martire ma nei carnefici.'

Non credo sia stata mai stesa una pagina più calzante di questa sull'impulso subito prepotente (e, sul finire, ossessivo) che spinse tanti artisti fiorentini dal '400 al '500 - pittori scultori e, talora, anche architetti — alla ricerca indaginosa e torturante dell'organismo umano. Eppure non so quanti lettori ne abbiano già ravvisato l'autore. Scritta a Firenze, nell'aprile del 1864, essa anticipa di oltre trenta anni le discettazioni simili del Berenson giovine, ma senza alcuna inclinazione ad avallarne le scivolate di sensualismo tattile-mimetico. In effetto, trattasi di un brano del taccuino di viaggio del più tardi malfamato e beffeggiato Ippolito Taine. E chi oggi colleghi questo brano con le analisi stupende, stese un anno dopo dinnanzi ai nudi di Michelangelo nella Sistina, non potrà che rimpiangere il sacrificio di un così bell'abbrivo alla susseguente interpretazione climatico-terriera-razziale del nostro Rinascimento.

In verità, c'era da cavarne ben altro per veder sempre più chiaro nel Quattrocento fiorentino. C'era persino da risalire, dagli 'orafi-anatomisti' del '70, Pollajolo e Verrocchio, ancora più indietro di trenta o trentacinque anni, quando una mano di artisti cercavano di spartirsi, non senza tumulto mentale, l'eredità di Masaccio che, per poco, rischiava di restare inoperosa.

Che la fisonomia del decennio 1430-40 a Firenze presenti ancora zone oscure, è abbastanza palese dai referti evasivi dei nostri indefessi manualisti dai quali non si ricava un costrutto che regga. Le paginette discorsive del Berenson, scritte a cavallo tra questo e il secolo scorso, avevan ricacciato l'Angelico nel paradiso trecentesco, per lasciare a Masaccio il suo posto di Giotto rinato 'in nuove condizioni', non tutte bene identificate. Erano il nuovo umanismo, la scienza applicata all'arte, la prospettiva? Forse un po' di tutto questo, ma non sarebbero state le divagazioni su Paolo Uccello e Andrea del Castagno, messi fuor d'ora, a poter chiarire il quesito; quanto alla funzione di Domenico Veneziano essa tornava a quei tempi troppo evasiva per insistervi. E, da quel tempo, magari parecchia strada sarà stata fatta. La restituzione a Domenico del tondo con l' 'Adorazione dei Magi' a Berlino (1925), il recupero del primo tempo di

Filippo Lippi (1936-37), il tentativo di ricostruire i primi anni dell'Angelico, nella sua maggiore contiguità con Masaccio (1940) e, ad un tempo, l'asserzione del legame coi grandi problemi fiorentini da parte dei maggiori senesi, prima nel Sassetta (1429-31), poi in Domenico di Bartolo (1433), poi nel Vecchietta, scopertosi ajuto di Masolino a Castiglion d'Olona (c. 1435-38); e l'indicazione di valori eccelsi negli affreschi del chiostro degli Aranci in Badia, aprivano la via a un discorso più semplice[1]. Ma il capitolo forse principale, quello su Domenico Veneziano, rischiava e rischia di restare quasi in bianco, per la perdita irreparabile di quegli affreschi di Sant'Egidio, che, cominciati nel '39, e seguitati per qualche anno, avrebbero ajutato a chiarire, a ritroso, il percorso di quasi tutto il decennio. (E si attende ancora che qualche specialista ragioni alquanto coi piedi, o coi peduli almeno, riapparsi in calce a quelle pareti, nella breve striscia dove l'intonaco non venne scalzato affatto ai tempi della distruzione 'barocca').

Che sia stato quello un tratto cruciale per le diramazioni successive dell'arte toscana, anzi di tutta Italia, è, simbolicamente, già chiaro dal ricordo che Domenico aveva allora 'con lui' come ajutante, un giovane di Borgo San Sepolcro, e si chiamava Piero della Francesca. Meno chiaro è se quel momento, oltre ad essere avvio di un certo futuro, non fosse in pari tempo conclusione di un passato prossimo. Ancora dodici anni fa, io parlavo, del 'sopraggiunto' Domenico Veneziano; ma forse ero più nel vero quando, nel '25, non esitavo a porre tra il 1430 e il '35 il tondo berlinese dell' 'Adorazione dei Magi' che, si noti, è di accertata provenienza fiorentina. Risorge insomma lo stimolo di reimmaginare la possibile presenza di Domenico a Firenze nel decennio 1430-40. Ed è ben vero che quell'opera di Berlino sfoggia costumi e fauna 'internazionali'; ma codesti erano 'contenuti' ancora e dovunque amabili in Italia, e sfolgoravano a Firenze stessa e a Roma nella 'Adorazione' di Gentile a Santa Trinita o negli affreschi dello stesso, compiuti dal Pisanello, a San Giovanni in Laterano; senza bisogno di concludere, com'è stato detto, che Domenico, perché di nascita veneziano, recasse seco 'dalla laguna' cose tali che a Venezia erano ancor da venire[2]. La struttura spaziosa di quel tondo è tale, infatti, da non potersi pensare e intendere che dopo una lunga meditazione 'fiorentina'. O forse si obbietterà che nei 'lontani' è anche una sottigliezza micrografica che non sta senza la conoscenza dell'estremo Nord;

ma se Gentile mostra nel '25 di aver conosciuto almeno i fogli dei Limbourg; anche una conoscenza di quelli poco più tardi del Van Eyck giovine da parte di Domenico Veneziano, non abbisognava di un viaggio settentrionale; ché i 'libri d'ore' miniati viaggiavano anche più facilmente delle tavole dipinte.

Verso il '30, del resto, anche questa cultura era nota in Toscana; la conosceva Masolino, la conosceva il Sassetta nella suprema predella dell'altare del Duomo senese; e non so perché il medesimo non potesse valere per Domenico Veneziano. Torna cioè a proporsi il quesito della sua prima presenza a Firenze; forse prima che non si pensi[3].

Nato quasi all'aprirsi del secolo, se morì nel 1461 (doc.) a 56 anni (attestazione vasariana), giova riflettere ch'egli può finanche aver conosciuto Masaccio stesso. E, per verità, nessuna ragione è abbastanza forte per convincere che il tondo della 'Adorazione' abbia ad essere di più che cinque, sei, sette anni posteriore al desco da parto con la 'Natività della Vergine', dipinto da Masaccio sul 1425-26; una delle opere fondamentali dell'arte italiana 'rinata'.

Certo, quando Domenico scrive da Perugia sui primi del '38 la sua lettera famosa a Piero de' Medici, perchè gli dia modo di misurarsi in un gran quadro d'altare con i due maestri principali della città, Fra Giovanni e Fra Filippo, e mostrandosi a giorno persino della commissione che questi aveva ricevuto l'anno prima dai Barbadori, ce n'è abbastanza per ritenere ch'egli avesse in pratica da tempo l'ambiente fiorentino. Ma da quando? Fin dal '30? O solo dal '35, e magari oltre?

Assurdo trarre illazioni dai silenzj dell'Alberti. Proprio nel '35-36 nella famosa lettera dedicatoria del trattatello della Pittura, egli si tiene alle cime di Pippo, cui è diretta l'epistola, di Masaccio, di Donato di Luca e di Nencio (questa, una citazione procacciata in parte, è lecito crederlo, dall'astuzia civile del Ghiberti stesso). Ma neppure l'Angelico, neppure l'Uccello, neppure il Lippi vi sono rammentati; sicché la rosa delle assenze resta aperta per accogliere, eventualmente, anche il Veneziano, forse già brillante speranza, fra le altre, della giovane pittura fiorentina.

Ma non vorremmo abbandonare il prezioso libretto dell'Alberti, prima di averne chiarito un aspetto, che ci sembra di maggior peso.

Sta bene che l'Alberti affermi ad un punto (L. II, p. 78 della edizione Mallé): 'noi non come Plinio recitiamo storie

ma di nuovo fabrichiamo una arte di pittura della quale in questa hetà, quale io vegga, nulla si truova scritto'; resta però che tutto il trattato è una silloge di definizioni pliniane o altrimenti classiche; ciò che avrebbe potuto risparmiare la fatica di cercare in tali istituzioni, inevitabilmente contraddittorie, il riflesso prevalente della pittura di Masaccio, inevitabilmente univoca [4]. Con questo non intendo dire che la propalazione in quegli anni delle definizioni antiche dell'arte non abbia agito sugli artisti. Il contrario. Credo anzi che la decifrazione stupefatta di quelle antiche definizioni, fu ciò che più risvegliò gli artisti, proprio perchè lasciare loro un largo margine ad 'immaginare'. Fu infine una fortuna che dell'antico si conoscessero più definizioni da colmare d'immagini evocate, che non opere da imitare; e che il rinascimento dell'antichità fosse, insomma, agli inizj, uno stimolo soprattutto libresco. Il catalogo delle opere d'arte antica conosciute e citate dagli artisti della prima metà del '400 non è mai stato dato, e sarebbe bene che fosse; ma dubito che vada molto oltre le pre-Mirabilia del 'Caballus Constantini', e simili favole; è cultura lapidaria e numismatica in gran parte; e non è superiore gran fatto a quella che poteva essere di Nicola Pisano, o di quella di Ambrogio Lorenzetti il cui prediletto ma pericoloso 'Lisippo' verrà poi infranto e risotterrato dai senesi. A parte la cultura antiquaria dei gotici veneti, che è cosa particolare, o la citazione del 'Policleto' di Benvenuto da Imola, la menzione del Meleagro da parte dell'Alberti sta quasi sola, in confronto alle sue tante citazioni libresche (e che pure, insisto, contavano assai come stimolo)dei capolavori perduti dell'antichità classica. Aggiungete l'Ermafrodito e le poche altre cose romane citate dal Ghiberti e studiate anche dal Brunelleschi, da Masaccio e da Donatello; i sarcofagi fiorentini e quelli scoperti ancora da Donatello, nel 1430, tra Lucca e Pisa; il 'pilo' di Cortona; i pochi pezzi medici della prima ora; il calcedonio di Niccolò Niccoli; ma non sarà ancora spiegato perché Luca della Robbia in certi passi della cantoria riesca a rievocare gli spiriti dell'Ara Pacis, i cui frammenti furono trovati quasi centocinquant'anni dopo di lui...; e, per buona sorte, a superarli.

Questo atteggiamento romantico, è quello che pervade il 'De Pictura' con la sua trasposizione continua delle vecchie definizioni pliniane. Plinio diventa per gli artisti una specie di Libro del Genesi che può servire a rifare l'intero cammino dell'arte; il 'monochromaton', diviene la 'terra-

verde'; la definizione della 'plastica' come 'proplasma' della scultura, diviene incentivo all'invenzione o all'uso sempre più comune della terracotta; i 'catagrapha', o 'imagines obliquae' stimolano agli scorti dei corpi e dei visi e vi si prova acerbamente in questi anni il Vecchietta a Castiglion d'Olona coi suoi volti 'respicientes, suspicientesve vel despicientes'; l'altra famosa definizione della linea di Parrasio, che l'Alberti intende a metà, e che soltanto l'Aretino, tanto più tardi, saprà tradurre (e plagiare) perfettamente, è lo stimolo allo studio del contorno vigoroso e riassuntivo del modellato interno; cui sovveniva del resto, saldandosi colla precedente, la evocazione di quel Cimone che 'articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in veste rugas et sinus invenit'; tanto calzante per un Donatello che per un Pollajolo. La 'dispositio' di Melanzio diventa la 'compositio' dell'Alberti. Le 'mensurae' di Asclepiodoro, le 'simmetrie' le 'proporzioni' di Lisippo, accordandosi con le definizioni architettoniche esumate dal Brunelleschi, servono all'Alberti come appoggio per la sua invenzione della 'piramide visiva' e del 'velo'. I colori stessi e la loro partitura sono appoggiati ai passi antichi sull' 'incisura', sul 'tonon', sull' 'harmogen'; mentre che in un solo passo, subito smorzato, sembra palese il riflesso del chiaroscuro corposo e rilevante di Masaccio[5]. Persino la espressione degli affetti, nell'Alberti, è quella usata da Plinio per Aristide Tebano; e soltanto nella scoperta (albertiana?) che i movimenti dell'animo non si possono esprimere in pittura che attraverso i movimenti del corpo, si annida il pericolo, cui non sfuggiranno i pittori fiorentini, di interessarsi sempre più ai movimenti del corpo, per sé soli; e sarà una lunga e travagliosa vicenda.

Non è neppure da dimenticare che l'Alberti scriveva il 'De Pictura' ancor giovane, sui trent'anni o poco più; sicché la sua recente educazione, fattasi nel Nord d'Italia e a Roma (e sebbene egli sia, se non erro, il primo a usare la parola 'gotico' in senso aggettivale di 'contorto')[6] non intendeva rinnegare affatto il mondo 'gotico', almeno come contenuto. Il tono con cui l'Alberti pronuncia ripetutamente la parola 'grazia', non ci sembra evadere da questa sua preferenza; la stessa, forse, che l'induce ad accogliere nel catalogo il nome di Nencio e, ancora anni dopo, a Rimini, gli farà prendere accordi con il 'fioritissimo' Matteo de' Pasti, e, lì accanto, lavora Agostino di Duccio.

O se, dopo aver detto che 'in pittura la copia et varietà

piace', cita come esempio di 'istoria copiosissima' e 'graziosa' quella dove 'a suo luoghi, sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulli, fanciullini, polli, catellini, ucciellini, cavalli, pechore, hedifici, province et tutto simili cose', la descrizione non richiama punto gli affreschi di Masaccio al Carmine; piuttosto direi che conviene all' 'Adorazione dei Magi' di Domenico Veneziano dove era pure il 'contenuto' gotico a esser chiuso nel pugno di cristallo della prospettiva, mentre, 'in vitro', vi si muovevano le linee, i colori, i lumi e le ombre che l'Alberti aveva tutti trasposti, come egualmente autorevoli, dalla silloge storica delle definizioni antiche.

L'estetica, o vogliam dire, l'esperienza dell'Alberti, è insomma un'esperienza del '35, non del '28; e se è vero che del fascio di tendenze del decennio 30-40 Domenico Veneziano fu lo sperimentatore più acuto, il 'dilettante supremo', non è troppo sconveniente dire che la meditazione dell'Alberti è semmai, nella pratica dell'arte, affine a quella di Domenico.

Ritornati a lui, non pretendiamo di ricostruirne la vicenda, tanto lacunosa di fatti certi come lo era cinquant'anni fa. Ma un gruppo di interrogativi, che senza contravvenire alla verosimiglianza, si appoggino a quel certo storico buon senso, che, nei fatti dell'arte, non può esimersi dalla gradazione dei valori espressivi, e dall'individuarne i maggiori responsabili, può sempre avanzarsi, in attesa di conferme a venire. Se ne dia qualcuno.

Perché il Sassetta, ancora tutto limburghiano e masolinesco tra il '23 e il '26 nella pala dei Lanajoli si mostra, già tra il '29 e il '31, accorto di sottigliezze prospettiche negli angeli che, visti di sottinsù, coronano in tondo la 'Madonna della Neve'? La discussione non poteva essersi aperta che a Firenze. Perché Domenico non vi avrebbe preso parte? Erano pure gli anni in cui l'Angelico dava le dimostrazioni più luminose dello spazio nuovo, prima di rinchiudersi nel guscio teologale della 'Madonna dei Linajoli' (1433)[7]. In questa cerchia, intendo, potrebbe aver avuto luogo la prima partecipazione culturale di Domenico; l'età glie lo consentiva. E l'altezza dei tre interlocutori permetterebbe di credere a scambi paritetici tra dare ed avere. Ho già dimostrato che Paolo Uccello non potrebbe ancora essere ammesso alla disputa[8]. E vi entra soltanto di straforo il giovane Fra Filippo, che sembra già fare il passo più lungo della gamba nella 'Scena Carmelitana' di Firenze e nella

1 - Domenico Veneziano: 'S. Francesco e la Povertà' *Monaco, Galleria*

2 - *'Maestro di Pratovecchio': 'I Tre Arcangeli'* *Berlino, Muse*

3 - 'Maestro di Pratovecchio': particolare dei 'Tre Arcangeli' *Berlino, Museo*

4 - 'Maestro di Pratovecchio': 'Madonna' *Cambridge, Fogg Art Museum*

5 - '*Maestro di Pratovecchio*': '*Madonna del Baldacchino*' *New York, Morgan Library*

6 - 'Maestro di Pratovecchio': 'Madonna' *Firenze, racc. privata*

7 - 'Maestro di Pratovecchio': 'I Santi Michele A. e Gio. Battista'
Londra, Nat. Gallery

8 - 'Maestro di Pratovecchio': 'Santo Vescovo e Santa Martire'
Londra, Nat. Gallery

'Madonna' Trivulzio; mentre nella 'Madonna' di Corneto (1437) già comincia a presagire qualche soluzione di comodo[9].

Perché, nel 1433, un altro senese, Domenico di Bartolo, ci dà la 'Madonna' di Siena, tutta sottigliezze di spazio, tutta luci rapprese sulla forma trasparente, tutta linee rinterzate ad annodar capelli grassi; e, invece, nel 1438, entro l'altare di Perugia, già mostra l'involuzione artigiana di quei bei principj? Quasi lo stesso potrebbe dirsi per il seguito del Sassetta[10]. Ora, non si abbandonano così facilmente idee produttive e cariche di svolgimento, dopo esserne stati i primi responsabili. E se quelle prime idee sono pur le stesse che soltanto in Domenico Veneziano si veggono mantenute sul piano più alto, anzi svolte instancabilmente fino alla sua morte, nel '61, c'è già abbastanza da sospettare una sua diversa collocazione, piuttosto all'inizio che a rimorchio della tendenza.

Ripeto che noi non sappiamo quando cadano le prime opere di Domenico; peggio, non sappiamo neppur dove siano; perché resta inammissibile che quarant'anni di attività consistessero sempre nel solo piccolo manipolo delle cose giunte fino a noi. E se torna che il tondo di Berlino non sia posteriore di più che cinque-sette anni a quello di Masaccio, Domenico sarebbe, tra il '30 e il '35, l'artista più alto di tutta Toscana; pari ai fiamminghi nella verità lenticolare delle 'province', pari a Masaccio nella presa di possesso dello spazio, pari all'Angelico nei colori 'amichevoli'; e in tutto 'grazioso', 'copioso' e 'vario'. Ove invece, a quegli anni, fosse ancora nel Nord, ignaro di Firenze, egli avrebbe tutt'al più saputo dipingere l'Adorazione dei Magi di Stefano da Verona, che è giusto del '35...

E quando saranno, nel decennio, la 'Madonna' prospettica del canto dei Carnesecchi (Londra), e quella, invece, rude e passionale, di Bucarest, che prelude, ma forse a distanza di parecchi e parecchi anni, e ciò per la necessità di attendere almeno l'adolescenza del futuro discepolo nato nel '23, gli affreschi veneziani dipinti dal Castagno a diciannove anni nel 1442, o, poco più tardi, la 'Madonna dei Pazzi' già al Castello del Trebbio?[11]

Un'altra domanda sarebbe perché gli spericolati esperimenti 'catagrafici' del Vecchietta a Castiglion d'Olona, che ragionevolmente cadono fra il '35 e il '38, non possano essere, come era forse già stato il caso di Domenico di Bartolo, riflessi del Veneziano. Ed è probabile che la chiesta non sem-

bri tanto irragionevole quando si avverta più comunemente che, anche per altri segni, il muoversi successivo della pittura senese sin verso il '50 e il '60, e cioè una volta appartatisi dalla competizione il Sassetta e Pietro di Giovanni Ambrosi e il Maestro dell'Osservanza e Sano, appare sotto il segno di Domenico.

Su quella strada resta il Vecchietta, nella prospettiva fiorita di avvenimenti della 'Scala del Paradiso' che è del 1441; e vi è ancora del '45 nelle figure pronte e patetiche dell'Arliquiera dell'Ospedale e persino più tardi; ritorna a camminarvi Domenico di Bartolo col contenuto 'internazionale', quasi 'fiammingo' del tondo Figdor e degli affreschi del Pellegrinajo; finchè, vicino a morte, iniziando circa il '44 l'affresco dell' 'Incoronazione' in Palazzo Pubblico, finito da Sano un anno dopo, sembra tener d'occhio persino i nuovi svolgimenti di Domenico Veneziano nella pala degli Uffizj. In genere, la fulgida e ornata narrativa di tante predelle senesi da quella del Vecchietta a Pienza (1461-62) a quella di Benvenuto di Giovanni a Volterra (1470), non si chiarisce senza l'antica poetica 'copiosa e varia' istituita da Domenico, e splendente un tempo sulle sue celebri spalliere, nei suoi 'forzieri' istoriati. Del '48 sono documentati quelli ch'egli aveva dipinto per le nozze Parenti-Strozzi; ma quanti non ne avrà pubblicati prima?

Tutto questo vorrebbe più parole, ma contentiamoci di aver delibato un argomento che, assieme con la senese, coinvolge anche la pittura umbra; più bistrattata della compagna, ma non inferiore ad essa che nella dappocaggine della critica.

Qualcosa del vero aveva intravisto il gran Cavalcaselle, citando almeno le somiglianze fra il Veneziano e il Bonfigli, ma c'era ben altro da trovare. E qui intanto è più facile avanzare che quando il Boccati, comparendo sul '45, figura súbito come splendido e variegato interprete della cultura ornata di Domenico Veneziano, e non come uno di quei 'crétins' di Val d'Aosta fra i quali ha voluto relegarlo il Berenson, egli si riprenda agli esempj lasciati dal Veneziano a Perugia nel soggiorno accertato del 1437-38; le mirabili predelle nell'altare del '46 raffigurerebbero insomma quella che era stata la poetica di Domenico circa dieci anni prima.

E anche in Umbria quella singolare cultura (a parte il deviato Fiorenzo di Lorenzo) continuerà per almeno un trentennio, fino all'apparire del Perugino. Accanto al pigmentato Boccati è infatti il Bonfigli, i cui affreschi di Palazzo

Pubblico a Perugia sono il più bel segno che resti della civiltà fondata dal Veneziano, e di tante spanne più su di quella di un Benozzo che, coi suoi cartoni colorati di Montefalco, e simili inezie, passa, solitamente, per il mentore più autorevole degli Umbri. Non mi torna anzi incerto che, fra qualche tempo, il ciclo bonfigliesco di Perugia sarà sulla rosa del gusto assai più che gli affreschi fiorentini contemporanei (fra cui sono pure esempj non di Benozzo soltanto ma anche del Castagno). E col Bonfigli a ruota, il lucente Caporali, autore delle famose tavolette barberiniane, altro altissimo portato della medesima schiera; e, forse, ai confini con la Marca, non si spiegano diversamente gli inizj del trasparente e quasi 'fiammingo' Antonio da Fabriano. Non è, infine, neppur troppo sforzato dire che gli estremi riflessi della 'fulgida narrativa' creata da Domenico fra il '30 e il '40, brillano ancora nelle celebri tavolette di San Bernardino, dove collaborano tanti begli artisti, fra cui è verosimile (è il Dott. Zeri a sospettarlo) sia persino il 'maestro dell'Annunciazione Gardner'; anch'egli, manco a dirlo, un anonimo; ove non gli si attagli, come mi par possibile, il nome fatiscente, ma storico, di Panfilo da Spoleto.

Perché poi tanti nessi, da contare fra i più vivi del Quattrocento, siano stati estromessi dalla coscienza critica, a maggior gloria di Firenze, unica capitale dell'arte, e a tutto scapito delle 'province' che non sarebbero sembrate tali ove non si applicasse (e si applicò purtroppo) il principio napoleonico delle prefetture in partibus (che è escogitazione geo-politica troppo recente), è vicenda che a raccontarla ci porterebbe troppo lontano dal segno, e forse ci farebbe perder le staffe[12].

Di questi scompensi, che finirono per ripercuotersi anche sull'apprezzamento del valore più alto, quello di Domenico stesso, voglio indicare il caso più grave. Non so se qualcosa di giusto sia stato detto, negli ultimi anni, sul dittico minuscolo di Monaco, con lo 'Sposalizio di San Francesco e della Povertà' e la 'Imposizione del giogo dell'ordine'; so che acquistato a Roma nel 1808 sotto il nome del Pollajolo (neppur tanto fuori strada), venne scaraventato più tardi dal Berenson nel limbo del Bonfigli, assieme con le tavolette di 'flagellanti' a Chantilly e a Bayonne. E, in effetto, è sicuro che il Bonfigli ne trasse lo spunto in uno degli splendidi affreschi di Palazzo Pubblico, così come il Vecchietta ne fece suo pro' in uno dei pannelli dell'Arliquiera del '45 (venendosi così a riconfermare la proposta unità di cultura fra le due

cerchie di Siena e di Perugia); ma è anche più certo che qui siamo ancora più in su, anzi, nella figura della 'Povertà' /*tavola* 1/, al punto più alto che Domenico Veneziano abbia mai raggiunto. La libertà del tócco nella veste lacera e ricucita della mendíca è 'già come' in un Velázquez, in un Le Nain, in un Ceruti...

Tornati così a Firenze, la città dove, e le sia gloria, le nuove idee s'eran pur mosse dai 'nuovi uomini' del primo trentennio del secolo, c'è ora da chiedersi che cosa poi vi si movesse dalle nuove discussioni tra il '30 e il '40, che quasi tutte sembran far capo, come s'è visto, a Domenico Veneziano. Finito il passaggio dei senesi, resta, tra il '36 e il '39, il caso bellissimo dell'autore del Chiostro degli Aranci; ma è un caso allogeno di splendido accordo mentale tra un nitore fiammingo (l'autore ne fu probabilmente un Giovanni di Portogallo, che poteva aver conosciuto a Lisbona nel 1428 il Van Eyck in persona) e la pulitezza spaziale dell'Angelico; e non tocca il nostro problema[13]. Filippo Lippi, giunto nel '38 al gran lavoro della pala Barbadori, già discende ostinatamente per la sua china d'accademia brutalizzata; l'Angelico dal '38 in poi chiuso a San Marco, si fa invece ajutare dagli angeli per non più discendere dall'etra del suo paradiso divotissimo. La porta di Sant'Egidio sempre spalancata dal '39 al '44, e risonante allora di avvisi e di motteggi d'artisti, è per noi, purtroppo, chiusa per sempre. E i tentativi di Paolo Uccello e di Andrea di Giusto di imitare quasi subito a Prato (c. 1445) quel grande ciclo perduto fanno sorridere per il loro impaccio. A quella data anche Piero si è ormai allontanato da Firenze né troverà più il giorno buono da tornarvi; lo stesso avviene di lì a poco a un altro artista di genuino talento, quel Giovanni di Piemonte, che, dopo aver seguito Piero ad Arezzo, finisce, affatto dimenticato, nelle Marche.

Quanto ad Andrea del Castagno. Conosceva assai bene Domenico, l'abbiam visto, ma il suo animo non poteva restare con lui, doveva anzi divenirgli sempre più ostile (non dico al punto di materialmente sopprimerlo, come finì ad immaginare il Vasari). In breve, tra la prosopografia eroica di Andrea e la narrazione ornata, eppure intima e patetica di Domenico, non fu più transito possibile. Rimangono, è vero, da rilevare a Firenze, ai limiti tra la storia dell'arte e quella dell'industria artigiana, taluni fatti che, se còlti all'origine, quando la sorgente è più fresca, non mancano di assomigliare, secondo le forze loro, a quei Senesi ed Umbri

di cui si è fatto cenno; sicché miglior conferma non potrebbe aversi della originaria unità di cultura che qui si è cercato ristabilire. Il maggior fornitore a Firenze di tavole dipinte dal '40 al '90, intendo Neri di Bicci, a pena liberato dalla ferula paterna (e si guardi nel 1455 e '56 l'affresco di San Pancrazio e la predella della Misericordia ad Arezzo) nel desiderio di accostarsi a Domenico Veneziano conclude come un Domenico di Bartolo o un Vecchietta minori. In un campo altrettanto artigianesco perché rivolto ai mobili di casa, forzieri, 'colmi' — ciò che insomma va sotto il nome di 'pittura di cassoni' — uno dei più operosi produttori di Firenze, il cosiddetto 'Maestro di Fucecchio' o 'degli Adimari', anch'egli comparso tra il '40 e il '50, mostra nei suoi esempj meglio studiati, l'intento di rifarsi ai celebri 'forzieri' di Domenico; e, manco a dirlo, esce in risultati che — in tono più dimesso — son quanto di più simile possa trovarsi a Firenze alle predelle di un Vecchietta a Siena o di un Boccati a Perugia[14].

E si potrà lamentare che non sia stata, codesta, una civiltà più sostenuta, più vigile d'intelletto e di moralità a regger la fantasia, anzi così scarsa da non offrire quasi più lumi alla storia dell'arte, ma piuttosto alla storia del livello mentale dei committenti della 'classe media' fiorentina in quei decennj.... E così sembrerebbe definitivamente insabbiata nella mediocrità la cultura di Domenico a Firenze, se non ci fosse, per buona fortuna, da trovar qualcosa di meglio; dove, per essere il discorso di nuovo sull'arte, si tratterà certamente di una 'persona'.

Infatti, e si apre qui il tema speciale di questo breve scritto, esistette davvero un artista, oggi senza nome, ma probabilmente fiorentino, che fu assai per tempo accanto a Domenico Veneziano, fu, credo, il primo ad intenderlo e, per un ventennio — ché i termini approssimabili del suo percorso sembrano stare tra circa il '40 e il '60 —, quasi rappresentò la coscienza più segreta della pittura fiorentina nel periodo di crisi che va dagli inizj del Castagno al sorgere del Pollajolo.

Questi è il bel pittore che, in un primo tempo (una dozzina d'anni fa), volli denominare dal dipinto suo più antico, 'Maestro degli Arcangeli'; ma che ora, dopo averne potuto ricostruire l'opera maggiore, e rintracciatane la provenienza, preferisco, da questa, chiamare col nome, meno bizzarro e meglio indicativo, di 'Maestro di Pratovecchio'.

Il suo segno più antico è (dicevo già nel '40) nella mirabile tavoletta dei 'Tre Arcangeli' di Berlino */tavole* 2, 3/[15].

Trovata a Ferrara sul principio di questo secolo sotto il nome di Piero della Francesca — che non era poi dir tanto male almeno come posizione di cultura — decadde poi al Boccati, e inevitabilmente raccattò tutte le ingiurie riservate agli umbri. Pure è un'opera molto alta, e non dubitiamo che il darla a conoscere per fiorentina sarà la via più semplice perché se ne avalli rapidamente anche la qualità. Fiorentina in tutto, a cominciar dal soggetto dei tre Arcangeli, tanto che già il Kühnel, pure convinto dell'ascrizione al Boccati, se ne servì come incunabolo alla serie, per eccellenza fiorentina, vuoi del Raffaele col Tobiolo soltanto, trattata anche dal Pollajolo e dal Perugino, ma quando stava a Firenze (Londra, n. 781), vuoi dei tre arcangeli assieme, come di nuovo usarono Neri di Bicci, il Botticini e Filippino e quanti altri. Fiorentina, pur nella stretta comunanza poetica con Domenico Veneziano tra il '35 e il '40, anche la qualità così pronta e, nella grazia, più aggressiva e prensile che non sia mai nel disossato e vivido Boccati. Ché questi tre corpi, pure lievi e come frananti sul fondo d'azzurro gotico, hanno una qualità vitale che fu di una cultura fiorentina soltanto. I nimbi, razzati fitti come nell'Angelico, accennano a inclinazioni diverse, secondo spazio; le dalmatiche sembrano scivolanti, ma hanno un loro peso, così bene s'impigliano nelle cinture succinte e nelle bandelle cincischiate; le zazzere sono fantasiose, ma ben attaccate alla cute e di tempra diversa; le mani prensili, valide come innesti che abbian ributtato bene; i colori, di sogno ad occhi aperti; verde, viola, rosso con riporti d'argento e di mecca. I visi, nitidi, luminosissimi. Tre tipi, tre caratteri; Michele trasognato pesatore d'anime, Raffaele, accompagnatore fiero e altezzoso del Tobiolo rimasto addietro (e lo sollecita, infatti, con l'ala). In tutto, la fibra nuova di un artista che sta studiando poesia con Domenico Veneziano e forse col coetaneo Piero della Francesca. Nulla che ci porti oltre il '40; tutto anzi che riflette senza ritardo, tanta forza dichiara, la lezione di Domenico sul '37-38; quella che sarà ripresa, più mollemente, non ignobilmente, dal Boccati verso il '45, quando si sveglierà anche la pittura di Perugia, sugli esempj lasciativi da Domenico otto, nove anni prima.

All'operella affascinante di Berlino, si legano, a qualche anno distanti, e scalandosi, verosimilmente, nel decennio '40-'50, altri tre dipinti, che, pur essi versati sbadatamente sul conto dell'Umbria (ora al Boccati, ora al Bonfigli, ora al Caporali) non mancano di parlar toscano, che dico fiorentino pretto.

Anche la 'Madonna' /*tavola* 4/ che dalla raccolta Schwartz pervenne al Museo Fogg[16] venne pubblicata nel 1917 dal Berenson come opera del Boccati, credo per dimostrare la pochezza del pittore umbro, ma senza riescire a buon fine né per il nome, che non corre, né per la qualità ch'è tutto fuor che scarsa. Qui il pittore degli Arcangeli trova, per inquadro, su un muro a conci ben commessi, una finestra d''Empire' albertiano, e vi immette il gruppo dove la Vergine bionda ha la luce di Domenico e il Bambino che si butta indietro, arrotando i suoi contorni di nanerottolo in una mezza prospettiva, cerca cose grate anche a Paolo Uccello, negli anni di Prato. Il 'fiammingo' nitore del cuscino a riporti d'argento, è ancora su consiglio di Domenico; ma la libertà della piegatura nel manto della Vergine sul braccio destro, a pennellate liquide, sgoranti, senza alcuno stilema, proprio come in certe pieghe degli 'arcangeli', lascia subito ravvisare il nuovo, singolare maestro.

Nella Morgan Library a New York, una tavoletta di formato mediocre[17] /*tavola* 5/, ci dà di suo una 'Madonna del Baldacchino' in una formula singolare, più comune al Nord nella scultura del toscano emigrato Nanni di Bartolo, e, or ora, a Rimini in quella di Agostino di Duccio; ed è in ogni caso formula di origine scultoria, ché il modo di avvitare il busto dell'Eterno sul bottone apicale del baldacchino non si spiega che come soluzione di comodità plastica. Il fondo ancora astratto, memore dei gotici notturni, si lega col quadretto di Berlino anche per l'intensità e la grazia variata della cultura angelica; e che un ricordo non manchi della famosa tavoletta Cook (da me posta in vicinanza dell'Angelico ancora prima del '30, e dal Berenson, ora mi accorgo, supposta addirittura di Domenico), giova a non rimandare troppo la data del dipinto e a collocarlo nel vivo di una cultura ancora saliente. Che il tipo della Vergine sembri poi in certo modo accennare alla regolarità formale del Baldovinetti, o del 'Maestro della Natività di Castello', serve, io credo, ad aprire uno spiraglio sulla possibilità che il nostro abbia poi agito in forza su quei fiorentini di un decennio dopo; non già a ritardare un'opera per tanti riguardi di vigore 'arcaico'; nei capelli vermicolati e a serpentelli degli angeli, nei nimbi ancora sformati, ovalizzanti; nel Bimbo in ipnosi prospettica, assiale, per contiguità con le ricerche astrattive di Paolo Uccello qualche anno dopo il '40; nel libero luminoso partito di pieghe del manto della Vergine, degno di Domenico stesso.

Il modulo della nicchia chiusa della 'Madonna' Schwartz, ma ora a fondo di 'estofado' — pur questo, motivo di Domenico — torna in altra 'Madonna' /*tavola* 6/ col Bimbo in piedi sul parapetto. E anche qui il sentore di Piero giovine nel tipo della Vergine, e nel Bimbo una plasmata pienezza da rammentare i putti più semplici di Luca verso il '40-'45 (per esempio nella lunetta da Via dell'Agnolo), indugiano sugli stessi anni. L'opera, è, in certe parti, consunta e sfibrata, ma la sottigliezza del nostro rapsodico autore è ora di provarsi di nuovo, sulla traccia di Domenico, nelle pieghe stazzonate della manica e del mantello della Vergine, rincalzato e premuto sotto il gomito; libertà che, per intenderle, bisogna pensarle negli stessi anni accanto agli impacchi a soffietto dei panneggi di Fra Filippo.

Per ora dunque, si noti, nessuna pala del nostro pittore sugli altari della 'capitale', nessuna commissione pubblica, cioè; ma solo opere di formato minore, anconette domestiche; e nessuna traccia, manco a dirlo, del nome d'artista.

Del resto, anche quando, un po' più in qua nel tempo, ne incontriamo finalmente un'opera di mole, neppur essa è fatta per Firenze, ma per una chiesetta di monache della montagna casentinese, a Pratovecchio; ed è quella che per la singolare provenienza, oltre che per la qualità altissima, ci servirà a denominare lo squisito ed erratico maestro.

La storia esterna e la fortuna dell'importante dipinto non fanno grande onore alla critica degli ultimi cent'anni e vogliamo risparmiarci di darle in esteso[18]. Basterà rammentare, per informazione, che i due terzi dell'opera, dopo aver figurato come opera del Castagno nella collezione Lombardi-Baldi, dov'erano già nel 1845 e donde uscirono nel '57 per trasferirsi nella Galleria Nazionale di Londra, vennero presto segregati nella succursale di Edinburgh. Ivi soffersero prima la degradazione a 'scuola di', poi le deviazioni verso Ferrara ('assistente del Cossa a Schifanoja', Cicognara) o le Marche (Girolamo di Giovanni); finché nel '39 — quand'erano già rientrati a Londra — furono da me uniti al grosso delle opere qui studiate e riconosciuti a Firenze, anzi a uno speciale autore di quella città. Chi ripercorra ora il cammino già fatto, troverà plausibile che dagli 'Arcangeli' di Berlino a questa coppia di santi /*tavola* 7/, abbia a porsi uno stacco di dieci, dodici anni almeno. Perché è certo un bel tratto di strada, per giungere dal San Michele 'catellino' del quadretto berlinese giovanile, a quest'altro Michele, tipo di arcangelo da brigata nera, torso asciutto e muscoloso, gambe

aride e pronte; o a questo Battista smartellato, dai muscoli ai panni, come in un Donatello del '50. 'Venas protulit', ormai, l'ignoto pittore, 'articulos distinxit'; sorge l''anatomia in movimento'; fortuna che trascina ancora con sé una buona carica di sentimenti e passioni. Di questa inclinazione e dei suoi pericoli era già traccia nel 1436 nel trattatello dell'Alberti, avvertendo i guasti di quegli 'artefici' che muovon le figure così incompostamente da farle parere 'schermidori e istrioni'; e v'è poco dubbio (sebbene s'insista a negarlo) ch'egli, pure suo amico, ma più amico del Brunelleschi, avesse di mira proprio Donatello (si noti che parla questa volta di 'artefici', non, come al solito, di dipintori) che già andava arcando gli apostoli di San Lorenzo. Verso il '62 infatti il Filarete riprende pari pari la frase dell'Alberti, applicandola a quel caso particolare, già motteggiato, del resto, dai sonetti satirici del Brunelleschi, il cui giudizio sarcastico sta dunque all'inizio della storia.

Tornati all'opera, lo stesso aspetto si esprime, nello sportello di destra */tavola* 8/, col Santo Vescovo anonimo (lo stesso Martin Davies, iconografo d'eccezione, non è riuscito a identificarlo nel suo recente catalogo londinese), con la mitria rincalcata fin sulle orecchie, il viso solcato come una castagna vizza, le mani prensili e la gamba modellata dal vento dell'alpe attraverso la cotta che stringe il polpaccio come un gambale. Lo stesso nella Santa che l'accompagna, pur essa anonima: una martire, in ogni caso, se dice il vero, in un iconografo distratto, il simbolo ch'essa regge tra due dita della mano prensile, articolatissima, intorno alla palma sbalzata come in cuojo vecchio; le vesti corte poi, da contadina, le scarpe da montanara sui piedi travagliati, sembra, di duroni e di calli. Lunga e sassosa, la strada di Pratovecchio...; ma la luce nitida dell'alpe, avvolge tuttavia queste appassionate persone in una trasparenza che è ancora quella del Veneziano; ora, però, più impegnata a chiarire sempre nuovi rilievi e passaggi nell'organismo *κατ'ἐξοχήν*: la figura umana.

Questa svolta del pittore che sembra indicare rapporti con Andrea del Castagno (già rilevati infatti, da quando suggerirono, un secolo fa, la prima attribuzione del dipinto), sarebbe certamente stata intesa meglio se, invece di svagare verso l'Umbria o Ferrara, gli studj degli ultimi cinquant'anni avessero almeno provveduto a riscontrare che il centro dell'opera, mancante a Londra, restava ancora nel convento di San Giovanni Evangelista a Pratovecchio */tavola* 9/[19]. Più sorprendente che non se ne avvedessero, esponendolo tre

anni fa ad Arezzo, gli organizzatori di quella Mostra. Venne fuori invece, da parte d'uno di essi, un collegamento con la 'Santa Scolastica' di Santo Spirito, che potrà bensì essere una eco o ripresa un po' greve dell'antica e bella tendenza; ma che, se è vero che il quadro rechi la data del 1483 (Berenson), non potrebbe certo spiegare un'opera che dichiara sinceramente di esser nata assai prima.

Del resto, ricostituita la forma del trittico, ancora di gotico tardo e fondato sull'oro, la collocazione a circa metà secolo, torna benissimo; mentre la partitura, simile a quelle di Masaccio a Pisa (1426), dell'Angelico a Cortona (1437?) e di Piero a San Sepolcro (1445), mostra la cultura arcaica e nobilissima del forte, nitido maestro.

Quanto all' 'Assunta', restata a Pratovecchio, e oggi visibilmente decurtata alla base, essa conversa alla pari, e a breve distanza di tempo, con quella dipinta da Andrea del Castagno, nel 1449, per San Miniato fra le Torri. Direi anzi che la ecceda per l'invenzione più intima, più luminosa, senza un solo tratto oratorio.

Sulla coltre di nubi grigio-viola, siede qui infatti una Madonna rusticale, la testa */tavola* 10/ di tale lucida evidenza, così fasciata stretta dal soggòlo, che vi senti lo scatto della palpebra incassata, la pressura delle labbra carnose, il soffio delle nari, l'aderir delle mani dal dorso largo, quadrato, come di monaca contadina. E dal gesto si svolge il manto a pieghe stazzonate, a intacchi profondi che, sull'azzurro chiaro, smuovono liberamente il motivo di stelle e rosette e, nel rovescio di vajo, gli occhi di coda di pavone; forse il più bel panneggio del secolo. Attorno, le teste dei cherubini, sode, incarnite, avventanti come nella scultura fiorentina contemporanea, dai Rossellino al Verrocchio. In tutto, un successo miracoloso; il più alto, mi provo a dire, della pittura fiorentina a mezzo il Quattrocento.

Era poi da presumersi che, in un altare così fabbricato */tavola* 11/, non mancasse il gradino; e l'argomento principale lasciava già presagirvi, a guisa di introduzione, la scena della 'Dormitio Virginis'. Anche il gradino esiste, infatti */tavola* 12/, nel Museo Gardner a Boston[20] in una misura che collima bene con la larghezza totale del trittico; e, sebbene addetto al solito Caporali, non è dubbio sulla sua appartenenza al nostro pittore, in calce all'altare di Pratovecchio.

Dinnanzi al paesaggio montano, scottato dall'ombre, il mortorio si svolge secondo il vecchio schema della 'Dor-

mitio', col Cristo in terra a regger l'animula dietro la bara, fra gli apostoli e sei angeli portaceri. Qualche ricordo non manca degli esemplari più celebri dell'Angelico, ma qui la 'dispositio' è più libera e oscillante, come ad accompagnare la vibrazione del lenzuolo funebre a strisce nere sul bianco; su cui la salma della Vergine, come una piastrella di fondo-fiume, sembra avvalersi del poetico 'stiacciato' di certa scultura contemporanea; anzi, per conferma del tempo, rammenta strettamente la spoglia morta della 'Beata Villana' nello squisito bassorilievo rosselliniano di Santa Maria Novella; anch'esso sul '50.

Ai margini, poi, e sempre sulla traccia dei grandi precedenti citati, l'altare di Pratovecchio si chiude tra pilastrini recanti, su due facce, dodici figure di santi, e, sui pannelli laterali, si corona di due tavolette a centina gotica con Maria e Giovanni dolenti; che avranno dunque fiancheggiato una tavoletta maggiore, oggi mancante, con la effige del 'Crocefisso'.

E in quei due dolenti superstiti /*tavole* 13, 14/ sale ancora la temperatura dell'opera.

La Madonna con il gesto di oratrice disperata, di profetessa viandante (quelle scarpacce da pellegrina!), avanza e si torce come un ulivo selvaggio, nel mantellaccio che la circuisce, la lega, la percorre come d'un sistema di vene e di arterie; quasi un'anatomia di panneggio. Il 'San Giovanni' anche più patetico, aggavigna le mani fino che scrocchjno, il corpo stremato sotto il manto a pieghe aguzze come foglie d'agave scavezzate. La testa, poi, da non trovar riscontro che nel Tura (che però non aveva neppur cominciato); ma, in più, questa tensione indaginosa, tutta muscoli, nervi, fibrille che il Pollajolo porterà più tardi all'ossessione torturante. Che cosa sarà stato, fra le due terribili figure, il Crocefisso, non si può che timidamente immaginare, magari ajutandosi con quello posto da Donatello sull'altare di Padova; dove però lo scintillìo delle risalite muscolari è un po' troppo 'estetizzante'; mentre qui doveva turbinare e spezzarsi, quasi in un Grünewald dell' 'anatomia' fiorentina; ove sia lecito figurarselo. E mi domando se le monache di Pratovecchio non lo togliessero di mezzo per la sua orridezza...

Il ritmo scattante, energico, talora frenetico segue anche nei Santi dei pilastrini: una intera galleria di vitalità aggressiva e impronta, da San Frediano a Porta a Prato. Più calmi e fieri /*tavola* 15 *a*, *b*/ come certi patroni di Orsanmichele, i due Santi Pietro e Paolo; ma ecco /*tavola* 16 *a*/ un San Gerolamo,

vecchio contorsionista; una Maddalena */tavola* 16 *b*/ di profilo, con la mano nodosa a regger la pisside, i capelli a fiamma lunga, la pancina tonda che sboccia sotto i canapi del panneggio, i piedi stanchi; ecco il San Romualdo */tavola* 17 *a*/ dalla fronte protuberante sul viso minuto, il corpo sperso sotto il peso della tonaca; la Santa Caterina */tavola* 17 *b*/ coronata di rose, il manto avvitato dal basso come un'elica saliente; il San Sebastiano */tavola* 18 *b*/ rampante sulle gambette da corridore pollajolesco; il Sant'Ansano (?) */tavola* 18 *a*/ pericoloso isterico in gonnellino, con la cintura di metallo come il collare di un cane mordace; ecco insomma i 'ritratti', i 'caratteri' per bene illustrare il brano di critica riportato al principio di questo scritto.

Un'ultima opera certa del singolare maestro citai già nel 1939, senza tuttavia sapere ch'essa aveva subíto nel frattempo, o stava subendo, molte curiose trasformazioni di cui val la pena di dar conto, perché incidono sulla probabile storia interna del dipinto, già al suo nascere.

Quando comparve, nel 1912, alla vendita Sambon di Parigi[21], esso si presentava */tavola* 19/ a mo' di trittico ancora centinato alla gotica, con la Madonna al centro fra due angeli assistenti devotissimi e, nei pannelli laterali, Santa Brigida e San Michele Arcangelo; e le tre tavole trovavano una loro unità continuante nel fondo d'architettura a far nicchia in alto nei due pannelli minori, e abside, addirittura, nel centro; e in basso col gradino che, passando dall'uno all'altro scomparto, serviva da pedana ai due Santi laterali e agli angeli, e di base al trono della Vergine. Che codesto fondale, evidentemente ispirato alla pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia dei Magnoli, tornasse specialmente bene con la cultura del 'Maestro di Pratovecchio' non faceva l'ombra di un dubbio.

Sembra però che il mercante anglo-americano giunto in possesso del quadro, avvertisse, forse attraverso prove radiografiche, ch'esso nascondeva tracce di una ideazione più antica; e così fu che, in forza di puliture, a quel che pare un po' troppo drastiche, l'opera scelse quest'altro viso */tavola* 20/ che fu presentato e commentato nel 1943 da G. M. Richter in un libercolo dedicato al Castagno; al quale s'intendeva infatti riferire il dipinto, detto provenire (ma è dato oltremodo incerto) da San Michele di Poggibonsi[21].

Occorre perciò insistere sull'aspetto odierno che, per quanto scotennato, può effettivamente darci un 'primo stato' dell'opera, trasformata poi, ad anni di distanza, dal maestro

stesso. Il gusto della 'seconda edizione' m'era sembrato situabile sul '60, in parallelo col Baldovinetti già maturo; ora questo 'primo stato' sembra riportarci più addietro, forse a mezzo decennio; ma pur sempre, direi, quattro o cinque anni dopo il trittico di Pratovecchio. Il baldacchino a tenda riapparso dietro il trono della Vergine /*tavola* 21/ e che sembra ricorrere a un'idea di Piero sul tipo della 'Madonna di Monterchi', tornerebbe bene intorno al '55; la marcatura 'castagnesca' nei riccioli degli angeli, conviene allo stesso fine; quanto all'agilità dell'Arcangelo sbilanciato, non sarebbe la prima volta che il nostro pittore si prenda anticipi palesi sul Pollajolo, ancora, io credo, giovanissimo e quasi sconosciuto.

Ma non c'è bisogno neppure di addentrarsi nei particolari /*tavole* 22-25/ dove la perspicuità della forma vivente, attiva, in pieno lume, la tensione dei moti sul filo teso del contorno sono di poco inferiori all'esempio di Pratovecchio. Non manca tuttavia, nei capelli degli angeli o del San Michele qualche tratto di marcatura eccedente; e qui trovo che in un maestro così responsabile, questo è già abbastanza per indicare un limite che lo chiuderebbe per sempre. Il limite, probabilmente, veniva dalla cultura dominante, perché compare, e in concordanza cronologica verisimilmente stretta, anche in altri pittori pur cresciuti nei primi loro anni (e non senza riflessi del nostro maestro) con un bel vigore; ma che poi, forse per timor di soggiacere alla retorica 'energetica' del Castagno e incapaci di intendere il supremo popolare classicismo di Luca della Robbia, non riescirono ad escogitare che una formula di corrente equilibrio e di incisa sottigliezza, non più passibile di sviluppo. Qui ho inteso del Baldovinetti e di Giovanni di Francesco; il primo già grammaticalmente congelato dal '60 in poi; il secondo, che dopo la vitalità della 'Madonna' Contini o del 'Santo' di Lione, dopo il fulgore del trittico Carrand, già si fa compassato nella predella Buonarroti e in quella di Montpellier; buon per lui che da una maggiore 'fissatura' venne salvato dalla morte, giunta nel 1459.

Forse che, lì accanto, anche il Maestro di Pratovecchio sortì il buon destino di sparire a quel momento giusto; se, dopo la rammodernatura da lui stesso, io penso, eseguita verso il '60 sul cosiddetto 'trittico di Poggibonsi', egli non sembra lasciare più tracce.

Ma se il suo percorso, poco più che ventennale, è stato qui segnato con una discreta approssimazione, qualche van-

taggio dovrebbe venirne per intender meglio come e perché la pittura fiorentina ebbe talora a muoversi, talora a scappucciare dal '40 al '60; a parte la sicura coscienza di avere riascoltata una voce che, accanto a quella del 'dilettante supremo', che fu suo mentore, Domenico Veneziano, è, sento, la più limpida che risuonasse allora a Firenze.

Se i pittori che più l'ascoltarono, e furono nulla meno che Antonio e Piero del Pollajolo, ne abbian saputo conservare il timbro, e magari acuirlo, ma senza eccessi, è chiesta troppo insidiosa per risponderle così, su due piedi. Ma si può già dire che proprio i due aspetti consecutivi del 'Maestro di Pratovecchio', nitore di mondo fiorito, e poi mobile, accorata energia, si riflettono, il primo in Piero Pollajolo (chi guardi i tre Santi di San Miniato, del '67 ne sarà subito convinto), la seconda in Antonio che ancora e sempre rinterza i profili avventanti dei santini di Pratovecchio. S'egli non abbia in séguito trascurato di rammentare che, ai tempi belli, i movimenti del corpo dovevano riflettere quelli dell'animo è cosa che sollecita, quasi più che il giudizio artistico, il giudizio morale. Non dico che dobbiamo esimercene. Certo è che s'è riaccesa la gara degli 'schermidori' e degli 'istrioni' di cui già nel '36, nel suo trattatello pittorico, diffidava l'Alberti. E fu pure una lunga vicenda, più di cent'anni, se durò quanto la parata incredibile dei manieristi, il balletto dei 'virtuosi' italiani di fronte all'Europa stupefatta.

NOTE

[1] Dopo le fondamentali ricerche del primo venticinquennio di questo secolo (Venturi, Schmarsow, Berenson, Toesca), alcune tappe più recenti nello studio del Quattrocento fiorentino sono indicabili: per Domenico Veneziano: in: 'Un frammento della pala di D. V. per Santa Lucia dei Magnoli' in 'L'Arte', 1025 (Longhi) dov'è anche la restituzione del tondo dei Magi a Berlino; e 'Studien über D. V.' (Pudelko, in 'Mitteilungen' dell'Istituto Tedesco di Firenze, 1934; per la restituzione del primo tempo di Fra Filippo (1934-36), vedi la bibliografia relativa in: M. Pittaluga, 'F. L.', Firenze 1949; per Masolino e Masaccio; per la ricostruzione ipotetica del primo tempo dell'Angelico; per i precoci fiorentinismi del Sassetta e di Domenico di Bartolo; per la presenza del Vecchietta a Castiglion d'Olona; per le conclusioni sulla situazione cronologica di Paolo Uccello; e in genere per tutti i maestri minori dal '25 al '40 il più ampio riordinamento del materiale critico è in 'Fatti di Masolino e Masaccio' in 'Critica d'Arte', Luglio-Dicembre 1940 (Longhi), con citazioni degli studi principali.

[2] Un Domenico Veneziano in atto di recare a Firenze 'dalla laguna' alcuni cavalli di ritorno è quello che appare, per es., nel manuale del Prof. M. Salmi (II, 1942, p. 278).

[3] Un tentativo di avvistare Domenico Veneziano a Firenze, già presto nel decennio '30-'40 è stato fatto recentemente (G. Paccagnini)

in 'Bollettino d'Arte', 1952, 2; ma fondandosi sull'erronea apposizione che possa toccargli, in quel tratto 'preistorico' la bella 'Madonna' di Cedri, ora nel Museo di Pisa. Dell'anonimo autore di quell'opera, che mostra conoscenze di Masolino e dell'Angelico verso il '33, si può dir soltanto che gli spettano due coppie di Santi nel Museo di Avignone (n. 556, 557). L'intaglio delle incorniciature gotiche nelle due tavole avignonesi è di gusto iberico o, diciamo, 'mediterraneo' e può far sospettare nel pittore un allogeno fra i parecchi che sbarcavano a Pisa. Qualche rapporto infatti non manca col 'Maestro del Chiostro degli Aranci' in Badia (1436-39), anch'egli straniero, portoghese probabilmente. Ma non è rapporto da consentire, almeno per ora, di spingersi alla identificazione dei due casi che però appartengono allo stesso decennio.

[4] La recente pubblicazione del trattatello pittorico dell'Alberti a cura di G. Mallé (Firenze, Sansoni, 1950) è veramente utile anche per l'ampio riscontro delle fonti antiche che meglio si sarebbe inteso se l'editore avesse provveduto a pubblicare, a fronte del testo italiano, anche quello latino originale dell'Alberti umanista. Quanto alla introduzione e alle note la indubbia utilità ne è talora diminuita dai residui dell'atteggiamento, comune a certa storia della critica d'arte in Italia, che non sa astenersi dall'adeguare alle posizioni della moderna estetica spiritualistica qualunque ragionamento, anche il più devoto (come nel caso dell'Alberti) all'oggettivismo classico. Giova soggiungere però che il tentativo di scoprire nel trattatello dell'Alberti un parallelo dell' 'estetica' di Masaccio, non si deve all'editore odierno, che anzi vi si oppone, ma ad altri studiosi, come M. Pittaluga e R. Oertel.

[5] Circa il modo usato dall'Alberti per smorzare immediatamente il significato della verosimile allusione al chiaroscuro rilevante di Masaccio, è bene allegare tutto il passo (ediz. citata, p. 90): '*Ma io quasi mai extimerò* [più che] *mezzano dipintore quello quale non bene intenda che forza ogni lume et ombra tenga in ogni superficie. Io dico* [con] *i dotti et non dotti loderò quelli visi quali come scolpiti parranno uscire fuori dalla tavola et biasimerò quelli visi in quali vegga arte niuna altra che solo forse nel disegnio. Vorrei io un buon disegnio ed* [non 'ad'] *una buona composizione bene essere colorata*'. Seguono infatti le pagine dove i colori, pur essendo trattati sotto il principio della ricezione de' lumi, devono conservare la grazia della loro 'amicizia' riducendo al massimo l'uso del bianco e nero.

[6] Nell'edizione dei trattati d'arte, sarebbe soprattutto utile una maggiore attenzione allo studio del lessico e all'apparire, via via, dei nuovi vocaboli dell'arte e della storia dell'arte. Non so per esempio che sia stato commentato nella sua importanza il passo (ediz. citata, p. 90) dove l'Alberti rimbrotta il dipintore che a una figura di bella e giovine donna (Elena o Ifigenia!) dia 'mani vecchizze e *gotiche*'. Traeva egli questa parola dall'uso quotidiano? Non so dire. Ma è certo che il ritrovarla in un trattato d'arte del 1436, sembra indicare l'inizio di una lunga storia che porterà al collegamento concettoso di 'maniera gotica' e, più tardi, di 'stile gotico'; dopo, s'intende, che il Vasari ebbe tentato di grossamente 'storicizzare', su fondamento, ahimé, razzistico, il 'lavoro' tedesco (non si voleva chiamarlo 'ordine') immaginando che 'questa maniera fu trovata dai Goti'. (Vasari, ed. Milanesi, I, p. 137-138).

[7] Circa l'Angelico e il suo certamente eccezionale curricolo giovanile non ho da tornare sulle proposte fatte nel 1940. Ch'egli sia stato il più antico e sagace interprete dei pensieri del Brunelleschi e di Masaccio, e che, perciò, l'apice di tale interpretazione debba cadere tra la morte di Masaccio e la ripresa 'teologale', arcana, che si spiega nettamente dalla 'Madonna dei Linajoli', non mi sembra revocabile. Pertanto

non manca di grandemente sorprendere (al punto anzi da suggerire che il libro sia stato steso molti anni fa e non più aggiornato), la proposta del Pope-Hennessy, nel suo recentissimo 'Angelico' (London, Phaidon, 1952) di attribuire a Domenico Veneziano come immaginario ajutante del Frate quella sublime predella del Louvre che in nulla si scosta dal modo straordinariamente nuovo e spazioso e fulgente della grande 'Coronazione' che le sovrasta, e che, ancora ai tempi del Vasari, era ammirata come il più alto esempio e paradigma del maestro. Il danno e il ritardo che una così fuorviante ipotesi potrebbe arrecare al cammino dei giovani negli studj, giustifichino la crudezza con cui voglio qui esprimere il mio dissenso; quanto più mi duole ch'esso riguardi uno studioso meritevolissimo, per altre sue ricerche nel campo del nostro Quattrocento.

[8] La vicenda critica su Paolo Uccello, dopo le fortunate osservazioni del Marangoni (1932), subí qualche deviazione cui mi duole aver partecipato sia pure per breve tempo ('Ricerche su Giov. di Francesco' in 'Pinacotheca' 1928-29); ma, che è peggio, trascinandovi altri. Nel 1940 la situazione storica sembrava ristabilita e approfondita (cfr. 'Fatti di M. e M., p. 179), rilevando che le entità fatiscenti del Maestro di Prato o di Quarrata o di Karlsruhe, si dissolvevano pacificamente entro il curricolo ritardatissimo di Paolo Uccello stesso, ove si tenesse ben fermo che la sua partecipazione più conscia ai grandi 'movimenti' moderni è di pochissimi anni; che cadono però (1455-60 c.) quando già tutto era stato esperito dai 'nuovi huomini' dell'arte fiorentina. Ed anche qui è perciò da lamentare che la difficoltà di abbandonare il mito tradizionale di un Paolo patriarca della prospettiva, sia sembrata insuperabile al Pope Hennessy, il cui libro sul maestro (London, Phaidon) alla data del 1949 suona, in parecchie zone, preistorico.

[9] Sulla posizione di Filippo Lippi nel contesto della pittura fiorentina della prima metà del '400 e sulla brutale sicumera accademica che presto succede ai primi tentativi di partecipare attivamente all'aumento della eredità masaccesca, non reca i lumi che si sarebbero desiderati la recente monografia di M. Pittaluga (Firenze, 1949), che anzi indulge a una caratterizzazione psicologica dell'artista, come 'irriflessivo' e 'abbandonato' fra tutti, che non sembra rispondere al vero.

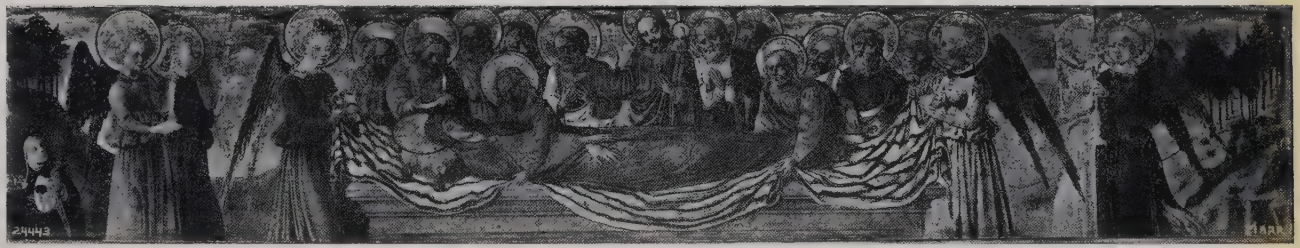
[10] Sullo svolgimento del Sassetta, come era stato letto dal Pope Hennessy nella sua monografia del '37, portarono nuovi chiarimenti la mia nota del '40 e il saggio del compianto Graziani che stralciò definitivamente dal corpus del maestro, l'inserto del 'Maestro dell'Osservanza'. Ma anche dopo tale stralcio, il Sassetta non mostra di aver seguitato la traccia che dall'altare dei Lanajoli (1426) a quello delle 'Nevi' (1429) sembrava quasi poterlo designare come un banditore di idee novissime. Mentre infatti nella tavola delle Nevi l'acutezza spaziale di certi passi e, nella predella, l'alta poesia dei celi sul 'nuovo' orizzonte con le nubi mosse ed atteggiate dal vento, e la narrazione varia e copiosa, è di una ispirazione affine a quella del Veneziano dove Masaccio, appena delibato, è già sciolto nel nitore 'ottico' del Nord, il Sassetta mostra già dal '37 (Cortona e poi Borgo San Sepolcro) una netta retrocessione da quella foltezza di aspetti; e fa pertanto oscillare il giudizio tra una sua parte di protagonista, o soltanto di comprimario, nei fatti capitali del decennio '30-'40.

[11] Su Domenico Veneziano il saggio più comprensivo è quello, già citato, del Pudelko. Molte vi sono le osservazioni felici; ma la tendenza a ritardare il più possibile la data del tondo di Berlino e, a fortiori, il resto, non reca a buon porto la ricerca che tende a concludere per una precedenza, in confronto a D., dei senesi.

9 - 'Maestro di Pratovecchio': 'L'Assunta' Pratovecchio, S. Gio. Evangelista

10 - '*Maestro di Pratovecchio*': *part. dell'* '*Assunta*' *Pratovecchio, S. Gio. Evangelist*

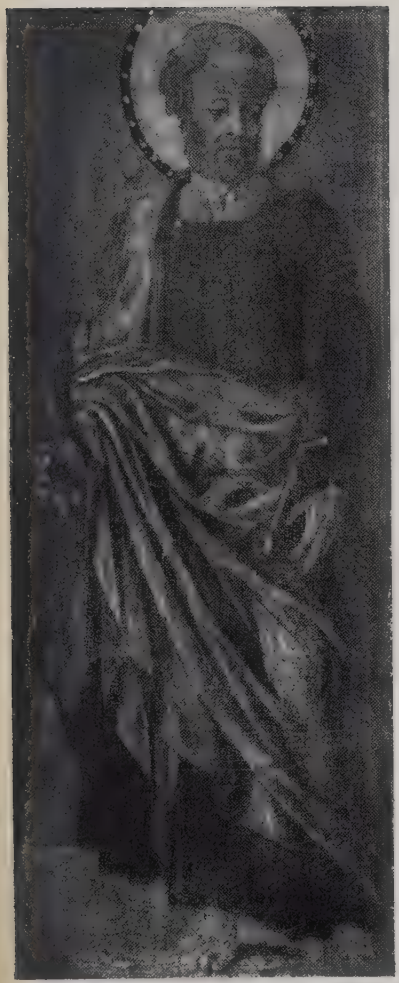
11 - 'Maestro di Pratovecchio': l'altare di Pratovecchio ricostruito.



12 - 'Maestro di Pratovecchio': 'Morte della Vergine' *Boston, Gardner Museum*

13 - 'Maestro di Pratovecchio': 'Madonna dolente' *Londra, Nat. Gallery*

14 - 'Maestro di Pratovecchio': 'San Gio. Evangelista dolente' Londra, Nat. Gallery



15 a, b - '*Maestro di Pratovecchio*': '*i SS. Pietro e Paolo*' *Londra, Nat. Gallery*

16 a, b - *'Maestro di Pratovecchio': 'i SS. Gerolamo e Maddalena'* *Londra, Nat. Gallery*

17 a, b - '*Maestro di Pratovecchio*': '*i SS. Romualdo e Caterina*' *Londra, Nat. Gallery*

18 a, b - '*Maestro di Pratovecchio*': '*i Santi Ansano (?) e Sebastiano*' *Londra, Nat. Gallery*

19 - 'Maestro di Pratovecchio': il 'Trittico di Poggibonsi' *già a Parigi, raccolta Sambou*

20 - 'Maestro di Pratovecchio': il 'Trittico di Poggibonsi' *New York, Casa Duveen*

21 - *'Maestro di Pratovecchio': 'Madonna'* *New York, Casa Duveen*

22 - *'Maestro di Pratovecchio': 'S. Brigida e San Michele A.'* *New York, Casa Duve*

23 - 'Maestro di Pratovecchio': 'Madonna e Bambino' (part.)

New York, Casa Duveen

24 - 'Maestro di Pratovecchio': 'S. Brigida e S. Michele' (part.)

New York, Casa Duvee

Assai più incerta la parte riservata a D. V. nel volume cumulativo dedicato dal Prof. Salmi ai 'big three' della pittura fiorentina dopo Masaccio. Tale cumulazione è simile a quella che vigeva ai tempi dei volumetti popolari di riproduzioni al principio del secolo (i notissimi 'Gowan's Art Books'), i quali del resto si appoggiavano alle distinzioni dei primi Indici berensoniani. Nel saggio fiorentino del Berenson la consecuzione era appunto: Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano; ma occorre notare ch'essa era seguita quando ancora non si conoscevano né le date tardissime delle grandi 'Battaglie' di Paolo Uccello, né lo spostamento enorme (quasi un quarto di secolo) nella data di nascita del Castagno. È perciò sorprendente vedere mantenuta tale consecuzione in un libro composto quando già si era al corrente delle nuove acquisizioni documentarie che venivano a invertire la serie dei tre artisti. Sicché la posizione caudale di D. V. non resta a spiegarsi nel libro, altro che col desiderio locale di deprimere (se non proprio di uccidere come ai tempi del Vasari) un aspetto dell'arte che, a Firenze, è rappresentato da un non fiorentino.

Circa le attribuzioni accettate da altri o nuovamente proposte: quella dell'affresco di 'Misericordia' a Perugia non è il caso di neppur discutere; il 'Giudizio di Paride' già Benson e opere connesse, appartengono alla cerchia mista di Pesellino e Domenico di Michelino; il 'Monaco genuflesso' della raccolta Thyssen è probabilmente di Cola dell'Amatrice; il tondo Straus (di cui anche alla nota seguente) è opera ferrarese, forse di 'Vicino'; il tondo di Muenster è della bottega del 'Maestro di Fucecchio'; il dodecagono Hearst è del 'Maestro di San Miniato'. Per i ritratti: quello di donna a Londra, attribuito anche al Baldovinetti, è di Paolo Uccello; i 'ritratti Olivieri' saranno, tutt'al più, copia da D. V. E quanto alla serie mirabile dei 'Mesi' in terracotta invetriata del Victoria and Albert Museum, essi non dovranno mai mutare l'attribuzione tradizionale al grande Luca della Robbia.

Ma perché si parlava della ritrattistica di D. V., così elusiva oggi, sebbene ricordata già nei documenti antichi, forse è il caso di rammentare che l'unico ritratto che abbia la possibilità di legarsi al suo nome è quello che a Monaco recava nei vecchi cataloghi il n. 997, col busto di un giovine fiorentino in mazzocchio, corsetto pellicciato e maniche di broccato; dove l'artista tra il '40 e il '50 si arrischia al 'tre-quarti' e a campar la figura su fondo di celo chiaro (se non di paese). Il dipinto che proveniva da Casa Torrigiani e passava per autoritratto di Masaccio (ciò che è almeno segno del rispetto che gli si serbava a quei tempi) fu curiosamente trascurato dalla critica. Soltanto il Cavalcaselle, poco dopo il '60, non mancò di appuntarlo (ediz. ingl., IV, 1912, p. 67). Non ne intese, è vero, la qualità, lo chiamò anzi, 'bad picture', ma è interessante che lo vedesse al séguito dei Pollajolo; una strada che bastava un poco risalire per trovarsi sul vero. Ma rimando a prossima occasione lo studio del dipinto, non sapendo neppure s'esso si trovi ancora a Monaco, o sia fra i quadri usciti, qualche decennio fa, da quell'istituto.

[12] Lo smarrimento mentale durato a lungo, e tuttora persistente, in certe zone, sulle cosiddette 'scuole provinciali' o 'regionali' (partizione che, come s'è detto nel testo, era raramente di origine critica) non ha esempio più tipico che il saggio del Berenson su 'A Ferrarese salver of the XVth Century', pure scritto nel 1917. Qui avvenne che il tondo bellissimo del Museo di Boston con 'l'Incontro di Salomone e la Regina di Saba' fosse stato dal Berenson stesso nei suoi primi indici (1897) riferito a scuola senese, anzi a Matteo di Giovanni. In séguito il Siren aveva tentato di centrar meglio l'attribuzione spostandola all'Umbro Boccati. A questo

tentativo rispose il Berenson col citato saggio del 1917 (ripubblicato in 'Essays in the Study of Sienese Painting', 1918), dove le contumelie riversate sul Siren sono superate soltanto da quelle di cui si gratificano i pittori Umbri e il Boccati in particolare. A sentire il B., la vecchia attribuzione 'senese' aveva mille giustificazioni; inescusabile invece il riferimento al Boccati, poco più di un 'crétin' di Val d'Aosta. Il bello si è che, per dimostrare quest'assunto, il B. pubblica la 'Madonna' Schwartz, che in questo mio saggio ritorna alla capitale artistica fiorentina; e un pannello di predella della sua propria collezione, con lo 'Sposalizio della Vergine', anch'esso cosa fiorentina sul '65 della cerchia pollajolesca (come confermano gli altri pezzi dello stesso gradino identificati dal Dott. Zeri in Casa Colonna).

Ma posto che il tondo di Boston era invece di origine ferrarese come ora riconosceva il Berenson (non ne ho mai fatto cenno nei miei scritti 'ferraresi', non avendo mai studiato il dipinto sul vero, ma inclino a credere che, insieme al tondo Straus, di egual soggetto, e dal Berenson, si noti, riferito addirittura a Domenico Veneziano, spetti a 'Vicino da Ferrara', cioè a Baldassarre d'Este); che cosa cavare da questo apparente pasticcio e scambio continuo tra Ferrara, Siena, Perugia e, infine, Firenze stessa, se non un'altra conferma all'unità culturale della 'narrativa ornata' fondata da Domenico Veneziano e che qui abbiamo cercato di indicare? Si osservi che, nei due tondi di Boston e della raccolta Straus, la squisitezza sottilmente prospettica dell'architettura 'composita' che regge la figurazione si richiama ancora una volta ai pensieri dell'Alberti, più che di Piero della Francesca. E, a proposito di quest'ultimo, si soggiunga che il problema non muterebbe aspetto, anche assumendo che, nei suoi affreschi ferraresi del '49, Piero appartenesse ancora alla 'cultura di Sant'Egidio', prima di nobilitarsi nell'autorità, veramente di classico antico, degli affreschi di Arezzo. In questa zona persino i rapporti spigolati dal Prof. Salmi tra quei perduti affreschi di Ferrara e la miniatura locale del decennio che segue, possono tornare utili ove si convoglino sulla strada qui aperta.

[13] Gli splendidi affreschi del Chiostro degli Aranci in Badia con 'Storie di San Benedetto', sono stati attribuiti dal Berenson al 'Maestro della Natività di Castello' e dal Pudelko a Domenico di Michelino; entrambi artisti troppo scarsi al confronto dell'opera e, per di più, troppo tardi, se a quegli affreschi si riferiscono (e non v'è ragione di dubitarne) i documenti del 1436-'39 conosciuti dal Poggi. Per le stesse ragioni, anche il nome di Paolo Uccello, al cui séguito li ha posti il Prof. Salmi non regge al banco di prova, neppur come possibile ispiratore. Gli elementi di cultura che informano quelle storie (salvo le due di mano più scadente) sono la prospettiva dell'Angelico giovine, e assieme una lucidezza 'ottica' che è di vocazione nordica; ciò che bene si attaglia al nome di Giovanni di Consalvo di Portogallo, emerso dai documenti. In certi brani il paesaggio, tra rocce ed acque, giunge a risultati simili a quelli del Witz nel '44; mentre l'unione sintetica con la forma in prospettiva, anticipa di trent'anni gli effetti cercati da un altro studioso del Van Eyck, il siciliano Antonello. Gli specialisti della cosa, potranno anche indugiarsi a chiarire l'aria stranamente esotica delle architetture, che mi sembrano assomigliare più agli edifici medievali di Evora e di Coimbra, che non a quelli di Firenze; e a indagare se il pittore sia legato di parentela alla famosa famiglia pittorica dei Gonçalves.

In ogni caso, l'occasione sembra buona per avvertire i nostri curatori artistici (Soprintendenze e simili) che ove non si provveda d'urgenza allo stacco dell'intero ciclo (il più importante che resti a Firenze, del decennio

seguente alla morte di Masaccio) di esso non rimarrà fra breve nient'altro che 'la rimembranza acerba'. Dopo la distruzione 'barocca' del ciclo di Sant'Egidio, questo sarebbe, in prosieguo di tempo, il delitto più grave da imputarsi alla cultura locale; ov'essa non provveda in extremis a guardarsi le spalle dell'avvenire, che, presto o tardi, si fa giudice severo.

[14] Ai dipinti, e particolarmente alle predelle, di per sè stesse votate al racconto, dell'Umbria e di Siena, così come ai 'cassoni' fiorentini tra il '40 e il '60; nella cerchia insomma che qui si è abbozzata, fuor d'ogni partizione provinciale, è spesso comune un modo di guidare la narrazione entro i piani ben preventivati di un'architettura 'composita' e di fantasia che, per non risultare strettamente brunelleschiana, è difficile non abbia a chiamarsi, a quei tempi, piuttosto 'albertiana'. Rilevo che uno degli esempi più tipici della tendenza è offerto, nel 1454 da Neri di Bicci nel San Giovanni Gualberto affrescato a San Pancrazio e cioè, si noti, in feudo strettamente albertiano. Dell'importanza di questo dipinto, tanto affine a Firenze alle inscenature senesi di Domenico di Bartolo o del Vecchietta, ebbe un vago sentore il Pudelko; peccato non approfondisse l'indagine. Al proposito è bene indicare che, nel suo trattatello pittorico, l'Alberti pone chiaramente i termini di queste figurazioni, per dir così, a guida o pianta architettonica, parlandone anzi fin dal principio come del fondamento più sicuro per ogni presentazione pittorica. Il testo (a pag. 66 dell'ediz. Mallé) dice precisamente: 'Dico la superficie alcuna essere in terra riversa e giacere, come i pavimenti e solari delli hedifici et ciascuna superficia quale egualmente da questa sia distante; altre stanno appoggiate in lato come i pareti et l'altre superficie conlinearii ad i pareti... Conlinearii superficie saranno quelle quali una diritta linea in ogni parte egualmente toccherà, come sono le faccie de pilastri quadri posti ad ordine in uno portico'. Più avanti (a pag. 85-86) l'Alberti parla delle proporzioni da dare agli edifici in confronto alle figure. Una ricerca accurata in questo senso potrà, su questa traccia, ritrovare suture importanti tra le idee architettoniche e quelle pittoriche dal '35 al '60 almeno, e cioè principalmente nella cerchia consentanea 'Alberti-Domenico Veneziano', anche a parte lo sbocco nella sintesi classica di Piero ad Arezzo.

[15] '*I Tre Arcangeli*' di Berlino. - Museo Federico, n. 1616.

Abbiam già dato nel testo la storia sommaria del dipinto e il suo passaggio d'attribuzione da Piero della Francesca al Boccati. Nel 1911 il Bernardini ('Rass. d'Arte', p. 42) non lo crede neppur suo, ma di un 'secondario pittore della scuola Umbra che si ispira indifferentemente al Boccati e al Bonfigli'. Non era un gran critico il Bernardini; ma non trovo che nessun altro fra i tanti migliori di lui abbia saputo dire una sola parola sull'alta poesia di quella tavolina, che séguita a recare il nome del Boccati negli indici del Berenson del '31 e del '36 e nel Pudelko (1934, p. 192); mentre il solo Van Marle (XV, 1934, p. 12) appone una lieve riserva all'attribuzione. Nel 1940 (in 'Critica d'Arte', nel saggetto su Giovanni di Piemonte) me ne servo come di denominatore del gruppo a comprendere il trittico di Londra e quello Sambon. Ma il dipinto è ancora esposto a Sciaffusa nel 1951 sotto il nome del Boccati (vedi però: 'I quadri italiani di Berlino a Sciaffusa' in 'Paragone', 31, Sett. 1952, con la nuova denomina di 'Maestro di Pratovecchio').

[16] *Madonna* '*Schwartz*'. - Pubblicata dal Berenson come Boccati nel 1917, nel citato articolo sul tondo ferrarese del Museo di Boston; l'attribuzione è ripetuta anche negli indici del 1931 e 1936, quando già la Madonna è entrata sotto quel nome nel Museo Fogg di Cambridge con la donazione Arthur Lehman; ma, mi vien detto, assai diminuita da un restauro troppo drastico.

[17] *Madonna del Baldacchino.* - New York, Morgan Library. - Nel Berenson, 'Indici' 1931 e 1936, come opera giovanile del Boccati; in L. Venturi, 'Italian Paintings in America', II, 1933, tav. 322 come Bonfigli intorno al 1465; in Pudelko, 1934 (op. cit.) come Boccati giovane, mettendolo in rapporto con la tavoletta Cook, da me posta in vicinanza dell'Angelico giovine e dal Berenson, 'with query', a Dom. Veneziano; in Van Marle, XV, 1934, a Boccati poco prima del polittico di Castel Raimondo (1463).

[18] *Trittico di Pratovecchio.* - La bibliografia sulle parti conservate a Londra e cioè: i due pannelli laterali coi 'quattro santi', le due cuspidi dei 'dolenti' e i 'dodici santi' sulle due facce dei pilastrini è in: Davies, 'Catalogo degli Italiani più antichi della National Gallery', London, 1951, p. 405-406. Le vecchie attribuzioni al Castagno (1845), a 'seguito di Domenico di Bartolo e Vecchietta' (Cavalcaselle, 1866, III, p. 57), a 'Scuola del Castagno' (Cataloghi di Edinburgh), a Girolamo di Giovanni (Venturi, Storia, VIII, 3°, p. 656) e ad Antonio Cicognara (Venturi, 1925; ma, nel frattempo, è dimenticata l'attrib. del Berenson a 'seguace del Cossa a Schifanoja'), sono dal Davies sostituite da una designazione generica a 'Tuscan School'. Tuttavia, dal mio raggruppamento del '40, egli accetta come possibile, la connessione col cosiddetto 'trittico di Poggibonsi'; ma pensa che l'autore, a suo avviso sotto l'influenza di qualche pittore del tipo di Giovanni di Francesco (nome che era già stato fatto da altri), possa anche non essere fiorentino schietto. Ne pone la data presumibile non molto dopo il 1450; 'sebbene', egli soggiunge, 'trattandosi di un'opera di qualità così provinciale si possa andare anche oltre'. In confronto a tale svalutazione, vedi il testo di questo saggio. Il Davies nota nell'opera molte incongruenze iconografiche e suppone, con amara ironia, che ciò possa esser imputabile 'to the ignorant fumbling of the painter'.

[19] Per il centro dell'altare e cioè l' 'Assunta' rimasta a San Giovanni Evangelista di Pratovecchio, ricordiamo che essa è stata esposta nella Mostra di Arezzo, 1951, n. 279 del catalogo, come 'Arte Fiorentina del XV secolo' e attribuita (dal Prof. M. Salmi) alla stessa mano che eseguì la pala di 'Santa Scolastica' a Santo Spirito di Firenze, di solito ascritta a Francesco Botticini. Subito dopo, in una revisione della Mostra di Arezzo (in 'Paragone', 1951, 15, p. 57-58), rilevo che nell'Assunta si tratta di un artista di una generazione più antica e che, del resto, la tavola è il centro che manca all'altare di Londra proveniente dalla stessa chiesa di Pratovecchio.

A proposito dei rapporti notati con la pala di Santo Spirito, la questione è resa un po' intrigata dal fatto che quell'altare fiorentino è stato, dal Berenson e da altri, legato a una data del 1483 che, per vero, non è iscritta nel dipinto e non è menzionata, infatti, nella critica ottocentesca. Il Cavalcaselle, per esempio, si limitava a porre l'opera nella cerchia diretta dei Pollajolo, assieme coi 'Santi Agostino e Monica' dell'Accademia fiorentina. Tale definizione, intimamente assai più calzante di quella che riferisca il gruppo al Botticini senz'altro, può chiarire le ragioni della svista (alla quale il Prof. M. Salmi ha tentato di riparare con una nota in 'Commentari', 1951, n. 3-4, p. 195); giacché è proprio nella stretta cerchia dei due Pollajolo che si continuano, e purtroppo si disseccano, alcuni aspetti trasmessi dal 'Maestro di Pratovecchio'. Ma si può andare anche oltre, notando che la pala di 'Pietà e quattro Santi' che fu per molti anni a Londra presso Arthur Ruck, con una data preziosa e autentica del 22 Agosto 1460 e la firma apocrifa e storpiata (ma forse male ripresa da altra, originale) di 'Antonio Pallajolo', mostra già

i caratteri di accusata crudezza anatomica che si rivelano, più avanti, nella pala di Santo Spirito. Questo misterioso 'Pallajolo' è per giunta l'autore sia del bel tabernacolo di 'Madonna fra due Santi' in una viuzza presso il Duomo, e della già citata predella di cui un pannello con lo 'Sposalizio' nella raccolta Berenson è stata dal possessore riferita al Boccati. Che i tipi di questa predella (come del resto quelli della predella, purtroppo guasta, dell'altare di S. Spirito), già puntino qua e là sul Botticini dimostra lo svolgersi della vicenda tra il '60 e il '70; e, verso questo secondo termine, anche la bellissima pala dei 'Tre Arcangeli' agli Uffizi, indica come un primo aspetto ancora strettamente pollajolesco nel San Michele di sinistra, si trasformi, procedendo verso destra, in 'problema' già botticelliano; ciò che prima non sarebbe stato possibile, ma che invece diventa corrente nel gruppo che di solito va sotto il nome del Botticini maturo. Qui insomma è ancora aperto un problema che, riesaminato con pazienza ed acume da qualche giovane conoscitore, potrebbe aggiungere nuove conoscenze ai 'postumi', per dir così, del maestro di Pratovecchio nella cerchia dei Pollajolo fin verso il 1470-75; quando cioè la pittura fiorentina volge, prevalentemente, per altre vie.

[20] *La predella dell'altare di Pratovecchio.* - È la 'Morte della Vergine' del Museo Gardner a Boston, dove reca il nome del Caporali che è già negli Indici più antichi del Berenson. Il quadro entrò al Museo nel 1900 dalla Collezione Eastman Chase, ma non è nota la sua vicenda anteriore. Ph. Hendy, nel suo Catalogo del 1931, p. 84, accetta la definizione del Berenson e ritiene che l'opera appartenga al primo periodo del Caporali sotto la stretta influenza dell'Angelico. L'appartenenza dell'opera al Maestro di Pratovecchio, come predella dell'altare di Londra, è stata da me affermata in 'Paragone', 15, 1951, p. 58, in base a congruenze di stile, di iconografia e di misura.

[21] Il cosiddetto 'Trittico di Poggibonsi'. - New York, Casa Duveen. La tortuosa vicenda materiale del dipinto è data, sommariamente, nel testo di questo saggio; qualche altra notizia è nel citato catalogo londinese del Davies (p. 406). La più interessante fra di esse è che la 'Madonna' centrale di questo trittico si vide riprodotta ancora in un altro stato (probabilmente intermedio tra i due qui riprodotti) in una delle pagine pubblicitarie del 'Burlington Magazine' (1920, n. 209), sotto il nome di Domenico Veneziano. Questa attribuzione che seguiva dunque quella a 'scuola del Verrocchio' del Catalogo Sambon (1914), precedeva quella ad Andrea del Castagno, avanzata da S. M. Richter nel suo libretto postumo del 1943 che per il suo carattere occasionale (sebbene stampato a cura della Chicago University Press) si esime da ogni discussione critica. Mi si avverte inoltre che in un articolo sul 'Connoisseur' di qualche anno fa (che non ho potuto consultare), M. Brockwell abbia portati buoni elementi per infirmare la presunta provenienza del trittico da Poggibonsi: ciò che era da aspettarsi.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Due dipinti di Niccolò Tegliacci.

A rinforzare la convinzione, acquisita per merito del dott. Volpe ('Paragone', n. 21, p. 39), che la 'Crocifissione' Vaticana, attribuita dal Berenson al Maestro del Codice di S. Giorgio, spetti al più importante pittore senese del secondo

Tegliacci trecento, Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, potrà essere utile l'indicazione di un altro dipinto che da qualche tempo va, per me, di pari passo con la tavoletta vaticana.

Mi riferisco al finissimo 'Noli me tangere' n. 275 della Pinacoteca di Napoli /*tavola* 26/, di cui non son riuscito a rintracciare la citazione nel recente 'Trecento' del Toesca.

La vicenda delle opinioni su questa rara operetta ha oscillato dalla sottovalutazione del De Rinaldis che ne sostenne una attribuzione al mediocre Bartolo di Fredi [1], alla più comprensiva interpretazione del Berenson che la schedò fra le cose di Lippo Vanni [2], certo tenendo a mente la fine miniaturistica del maestro, che in più di un punto, come si è soliti rilevare, è vicina alle raffigurazioni del Tegliacci.

Ma anche rispetto al Vanni questa tavoletta mantiene brillantemente un livello più sostenuto, sopratutto più commosso di quanto quegli non ottenesse mai se, su tavola, il grado della sua immaginazione nel tempo più antico, non prima del 1345, può essere rappresentato bene dalla 'Crocifissione' dell'Università di Gottinga /*tavola* 27/: che merita di essergli rivendicata stabilmente per gli stretti contatti con le miniature del 1345 del Duomo di Siena, contro il parere del Berenson che la vorrebbe di Ugolino Lorenzetti, e del Meiss che la riconobbe prossima a Lippo, ma per diminuirla al grado d'opera di bottega [3].

Il 'Noli me tangere' di Napoli è immaginato con umore affettuosamente toccante, ed è, a mia conoscenza, una dell'interpretazioni più intime della nota pagina evangelica. Fra le aiole della valletta appartata, non ancora illuminata dal sole, di prima mattina la Maddalena quasi insegue, sulla stradetta in salita, il delicato ortolano mal coperto dall'ammanto prezioso.

E allo scostarsi del Cristo che, rivelatosi, pronuncia per immagine il 'Noli me tangere' col gesto dolcemente serpentino del braccio sporto, col guizzo schivo della mano, risponde la dedizione trasfigurata, sviscerata di Maria, tutta stretta nelle spalle fra le filettature d'oro del mantello. E ogni cosa è tessuta in una gamma sommessa di colori, dai

[1] A. De Rinaldis, *Catalogo della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli* (Napoli 1928), pag. 103.

[2] Berenson, *Indici*, ad vocem.

[3] Berenson, *Indici*, ad vocem. - M. Meiss, in 'Rivista d'Arte' (1936), XVIII, pag. 113 ss., ed in 'Art Bulletin' (1931), XIII, pag. 379 ss. - In proposito si veda anche *Frühe Italienische Tafelmalerei* (Stoccarda 1950), pag. 56; ivi la riproduzione, a tav. 13.

rossi e bleu tradizionali della veste della Maddalena alle operazioni bianche e oro del mantello, al tenero rosato delle carni del Cristo, accordati sui grigi perlacei macchiati di verdi spenti, nella valle. *Tegliacci*

Come tutto questo stia ben dentro i termini della fantasia del Tegliacci, credo che non occorrerà dimostrare minutamente; così folti sono i rimandi alle invenzioni del Caleffo dell'Assunta, una per tutte l'indimenticabile S. Tommaso proteso ai piedi della celebre pagina miniata. Sarà, perciò, più utile rilevare che la qualità sentimentale della rappresentazione e la rara preziosità dei colori fanno dell'opera napoletana il punto più stretto di contatto, reperibile nell'opera di Niccolò, con l'arte, non solo con i modi di Pietro Lorenzetti.

E vorrei proporre con questo di riconoscervi un momento davvero precedente, nel percorso dell'artista, alla miniatura del Caleffo: quello che il Volpe ha inteso riservare alla 'Crocifissione' Vaticana. Tanto più quando si rifletta che i contatti del dipinto napoletano con l'opera del Lorenzetti sembrano cadere addirittura in rapporto con la predella della pala di S. Ansano.

Comunque, almeno questo mi pare da ritenere: che il 'Noli me tangere' di Napoli appartiene ad un punto della immaginazione del Tegliacci più alto e più antico della 'Crocifissione' studiata dal Volpe e che questa difficilmente poté precedere le risoluzioni stilistiche che Pietro Lorenzetti dimostra nelle due tavolette di Londra e del Vaticano, da collocare dal 1335 al 1340 almeno, sino a richiamare la 'Natività' del 1342.

Quanto al seguito del pittore, mi pare che si possa ancora aggiungere qualcosa ai trovamenti del Toesca [4] e del Brandi [5].

Infatti, se mai si debba correggere il riferimento a Luca di Tommé per la fine e così limpida 'Assunzione' della collezione Jarves a New Haven, la correzione non potrà prendere in considerazione altri nomi che quello di Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci: di cui appunto, nel polittico di Siena del 1362, il Tommé fu collaboratore.

Il Toesca, nel proporre la sua attribuzione a Lippo Vanni per la pala di New Haven [6], e pur chiarendone i riferimenti al

[4] Toesca, *Monumenti e studi per la Storia della Miniatura Italiana*. La collezione di U. Hoepli (Milano 1930), pag. 39.

[5] C. Brandi, *Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci*, 'L'Arte' (1932), pag. 223 ss.

[6] P. Toesca, *Il Trecento* (Torino 1951), pagg. 594-95.

Tegliacci Tegliacci, almeno nella figura del Cristo sul culmine, non tenne conto della alternativa così netta.

Noi vorremmo proporre di vedere, perciò, nella fine tavola americana, uno dei punti più avanzati dell'operosità del Tegliacci, tuttavia ancora memore di nient'altro che della stessa 'Assunzione' lorenzettiana che gli ispirò il capolavoro del Caleffo; e perciò non ancora spinto così in avanti da cedere il passo al mediocre emulatore Luca di Tommé.

Ferdinando Bologna

Un ritratto del Pontormo.

È un peccato che manchi la traccia per identificare il modello di questo ritratto del Pontormo /*tavola* 28/, che vidi anni fa in una raccolta fiorentina dove spero sia ancora. In ogni caso, sarà sempre utile averlo reso noto. Fra i modelli non ancora identificati della ritrattistica del Pontormo, fu per esempio, ed è citato dal Vasari, 'Amerigo Antinori, giovane allora molto favorito in Fiorenza'; ma l'unico dato che non contrasterebbe alla possibile collimazione con questo esemplare si è che il Vasari lo cita subito prima di quello di Alessandro de Medici che tocca al '34; anno che non disconverrebbe neppure per questa tavola. Troppo poco.

Ma, Antinori o altri che sia, il ritratto è fra i più straordinarj dell'ipocondriaco Pontormo. Nella misura slungata, manieristica, della tavola, la figura di garbo sottile, longilinea anch'essa, occupa quasi tutta l'altezza a disposizione, come un liuto nella custodia. E dalla custodia dell'ombra astratta sguscia in luce come un uovo la testa intelligente e patetica, sotto quel berrettino da nulla; il dorso della mano destra, pendula, sembra scorzato, come se il guanto ch'essa reca ne fosse la pelle (si chiamasse, il modello, Bartolomeo?); nell'altra mano scatta il libro aperto, fermato dalla luce forte come in un naturalista d'età più tarda.

Questi frammenti di rivelazione realistica ho già notato nel Pontormo (1927) ed è sempre più significativo che spesseggino proprio nei ritratti (si pensi a quello duplice in casa Guicciardini) o nelle composizioni dove intervengono ritratti. Questi noduli di verità potrebbero figurare la controparte del manierismo, e, forse su base classica, non 'anticlassica' certamente (si pensi alla naturalezza di Raffaello nel 'Leone X' o nel Cardinale 'Alidosi'), tendono al 'par vivo', che è il detto del Vasari per casi consimili, e anche in pieno classicismo. Ma che si tratti di una controparte

voluta, intellettualisticamente, entro il contesto manieristico, *Pontormo* è chiaro dal fatto che qui si tratta di far 'parer vivo' un 'uomo-liuto' e cioè un uomo anticipatamente immaginario, stremato com'è da tutte le implicazioni manieristiche dell'epoca. Su questa 'preformazione' intellettuale della figura è chiaro infatti che ha già agito l' 'uomo-anfora' del Parmigianino, il primo ad inventare cotali assimilazioni dell'uomo all' 'oggetto d'arte', a sua volta antropomorfico. Anche questa indicazione di rapporto serve a portarci almeno verso il '30; parecchio più tardi del ritratto Trivulzio, già creduto del Bronzino, ma certamente di Jacopo, e assai più francamente naturalistico, senza ancor nulla di queste trasposizioni metamorfiche che s'infittiscono dai tempi della Certosa e di Santa Felicita. Ma in questo poi, esumato oggi, la sbarratura dello sguardo è forse già di una giovinezza amara e mesta che abbia visto coi suoi occhi il sacco di Roma o l'assedio di Firenze... e che ora attenda a leggere 'manierosamente' il vecchio libriccino di devozione, nel suo palazzo d'Oltrarno.

r. l.

Due 'mitologie' di Luca Giordano.

Due tele della raccolta di Jean Krebs a Bruxelles */tavole* 29 *a*, *b*/ sembrano fra le prove più alte di Luca Giordano, quando gli riesce di abbandonarsi all'onda ricorrente del 'barocco'; quello genuino, intendo, di accezione italiana, come l'ha chiarito su queste pagine ('Paragone', I, 3, 11) il Briganti; non quello spurio dei cialdoni con la panna di Eugenio d'Ors.

I due dipinti (m. 3,45×1,04) si rispondono tra loro e, come argomento, svagano su due mitologie da reperire, per chi lo desideri, in 'Apollo e Diana che fanno strage dei figli di Niobe' e nel 'Duello di Achille e Pentesilea', regina delle Amazzoni. Per gli incaponiti di iconografia, forse è dir troppo poco; ma pur dubito che Luca conoscesse le versioni sul vario numero dei figli di Niobe o anche uno solo dei nomi loro, a cominciar da Alalcomeneo. Sarà bene anzi ricordare la lettera trovata dal Frédérel (e citata anche nella monografia del compianto Petraccone), spedita dal priore dell'Escorial a Carlo II, mentre il Giordano lavorava ai suoi giganteschi soffitti. 'Sire, il vostro Giordano ha dipinto oggi dieci, undici, dodici figure, tre volte più grandi del naturale e vi ha aggiunto le Potenze, le Dominazioni, gli Angeli, i Serafini ed i Cherubini che loro corrispondono, e tutte le nubi che li sosten-

Luca Giordano

gono. I due teologi che ha al fianco per istruirlo dei misteri, hanno meno pronte le risposte che non sono le sue domande, e la loro lingua è troppo lenta per la rapidità dei di lui pennelli'. Tanto valga per l'iconografia, che, al Giordano, entrava per un orecchio ed usciva per l'altro; quando però la pittura era già bell'e fatta.

Per tornare ai due dipinti, c'è da supporre che anche qui il Giordano avrà spicciato il mitologo di turno in quattro balletti. Nel 'Duello di Achille e Pentesilea', un torso gonfiante, uno scudo, due elmi, qualche drappo svolante; corpi donneschi vigorosi, riversi nella morte; uno anzi con alucce di Psiche (non so da che testo mai tratto!); nella 'Strage dei Niobidi', un contrasto maggiore dei corpi morti sul dinnanzi come colline oscure; Apollo come una statua di marmo rosa, franante; code di cavallo a fumacchi; altri niobidi che si ammontano e si rovesciano come covoni; lustri essudanti sulle carni; bagliori all'orizzonte oltre gli edificj di un'antichità appena sbozzata, o già consunta.

Sorprende che tutto ciò fluttui teneramente nel formato dei due quadri che è di lunga 'frise', di fascia decorativa, quasi come in un Polidoro da Caravaggio (che il Giordano s'era riguardato a Roma). Di nuovo, una specie di 'kontinuierendes Stil'. E il fregio potrebbe infatti continuare ad libitum, come un'onda ricorrente, una greca nascosta nel flusso elementare dove la materia resta piuttosto allo stato di aria e lume che non di corpo deciso. Di questo non restano che gli andamenti, come in un cosmo in trasformazione perenne, mobile; e senza possibile trascendenza.

Una fluidità così soluta e poetica, una temperatura così intensa degli elementi, il pittore non raggiunse che sul tardi, tra l'80 circa e il principio del secolo nuovo. Tra la volta di Palazzo Riccardi, insomma, e gli ultimi affreschi della Sagrestia del Tesoro a San Martino (1704), già presso la morte.

Ma allora potremmo qui trovarci proprio sul tempo spagnolo di Luca (1692-1702), al tempo delle 'bóvedas' dell'Escuriale. Così si spiegherebbe anche il silenzio del De Dominicis su due opere tanto eccezionali che, se fatte a Napoli (e il biografo vi cita altri argomenti affini, ma non questi), difficilmente sarebbero sfuggiti alla citazione. Si aggiunga che, anche altrimenti, i due dipinti non si ritrovano in ricordi italiani, anzi provengono da una delle tante raccolte inglesi che tra il '7 e l' '800 si rifornivano di preferenza in Ispagna.

Per finire, anche la firma — *Luca Giordan F.* — che si legge, sur un bioccolo di nuvola, nel quadro dei Niobidi, potrebbe, con quella sua finale tronca, indicare il desiderio dell'artista di adattarsi, sul luogo, alla dizione spagnola del suo cognome: Jordán. 'Viva muchos años Jordán', diceva Carlo II, ponendogli la mano sulla spalla (De Dominici, III, 421). *Luca Giordano*

r. l.

APPUNTI

ACETILENE

IV.

Necrologio numero due.

E così anche zia Papotta se n'è andata trascinando nell'avello la mia speranza di possedere uno strano oggetto per venire a capo del quale l'avevo frequentata pazientemente per molti anni. Altri parenti più stretti hanno già provveduto.

Zia Papotta era donna di cultura, strana cultura che andava da Ibsen a Tagore escludendo puntualmente quella italiana salvo il Manzoni per il quale ostentava venerazione. Ma aveva letto anche Barbusse e Croci di legno: in fatto d'arti plastiche, poi, nutriva due dada, l'India in generale e i Primitivi italiani coi quali aveva rinverdita la giovinezza spesa tra Wagner Riccardo e Arnoldo Böcklin. Odiava i Romani antichi che giudicava grezzi e provinciali d'un odio così pertinace che s'era sempre rifiutata di guardare la colonna Traiana. Roma la vedeva sotto specie cromatica e paragonava volentieri Colosseo e Mole Adriana al panettone del quale era ghiottissima, mentre qualsiasi fotografia del Partenone le faceva aspirar l'aria a bocca socchiusa come davanti un piatto prelibato.

C'era persino andata in crociera, era caduta in ginocchio ai piedi dell'Acropoli e, cos'aveva trovato di giallo vicino alla sottana?... un orologio d'oro. 'Un segno degli Dei', diceva.

Chi le diede definitivamente di volta al cervello fu una trentina d'anni fa o giù di lì Amedeo Modigliani che le si annidò dentro come un baco nella pera, una pera che non aveva mai conceduto una stilla né a Raffaello né a Rubens né a Velasquez '... troppo sensuali, diceva, terra terra...'

Di lì, tramite i libretti, aveva fatta la sua cavalcata (parziale) nel mondo dell'arte contemporanea fino a che, travolta dall'eccesso di informazione di questi ultimi anni si è

spenta soddisfatta di essersi messa in pari con dei fenomeni che l'oscurantismo le aveva tenuto lontani.

Un'anima, sul finire, zeppa di Katherine Dunham, cineclub, ultrafanie, puntinismo...

E bisognava vedere come trattava le donne di servizio che si illanguidivano una dopo l'altra nella sua tetra cucina, bisogna sapere..., beh, lasciamo correre... son cose di famiglia.

Io per me, quando sento certa gente parlare in un certo modo dei Primitivi italiani e penso a quel cuoricino di iena che ho sentito battere sotto i pizzi gli scialletti i pull-over di zia Papotta, giro al largo e mi apparto a sfogliare i disegni di Reznicek o le vignette di Wilhelm Busch.

*

Già il secondo necrologio in breve stagione al lume di acetilene: che vorrà dire? E rifletto sul calendario. Chiaro, è una certa generazione che se ne va, una certa società che tira lentamente le cuoia. E i giovani, e i giovani? Oh molti sono già come lei, ben configurati, spacciati. I Primitivi, Modigliani, Léger, Rossellini, le mele miciurine, il — fatto grosso — ...

Staremo a vedere.

P. S. - Sono stato a vedere: pochi giorni fa in uno scompartimento occupato da studenti ritornanti dall'estero. Parodiarono dall'A alla Z quel brano tutto da ridere che riuscì l'episodio dell'invidia nel film — I sette peccati capitali —. Uno faceva il gatto, un altro la modella tonta, altri la moglie straniera, gli amici, il pittore coi baffi a torso nudo. Fu una bellezza: tanto umorismo in gente di vent'anni mi riaperse il cuore alla fiducia.

Pollicultura.

Mi assicura con gravità il gerente di una galleria d'arte di provincia: '... l'uovo è una forma chiusa mentre il pulcino è una forma aperta...'

Trieste.

Leggo sul — Messaggero veneto — del 22 agosto 1952 (Udine - via Carducci 11) un curioso ritratto dello scultore Jacques Lipchitz tracciato da Cesare Sofianopulo che nel 1911 gli fu compagno nell'Académie Jullian di Parigi prima

di passare alla scuola di Jean Paul Laurens e poi, nel '14 alla Reale Accademia di Monaco con Franz von Stuck.

Apprendo episodi patetici in un'aria alla Meyrink che consola e come il giovane Lipchitz sotterrasse una rosa nell'argilla di una sua scultura dicendo 'ora l'opera è finita, ho chiuso l'anima mia nel fango della mia arte'. Poi c'è una visita alle tombe di Dreyfus e di Baudelaire e la confidenza dello scultore polacco all'amico triestino: 'ti mostrerò, su per quella scala, lo sgabuzzino dei miei sogni...' salimmo. Mi mostrò un letto fatto d'assi in legno dolce 'Non ho cuscino: adopero il cappotto che non avendo bottoni non mi fa male.'

La monografia di Maurice Raynal reca la riproduzione del ritratto di Sofianopulo eseguito dal Lipchitz appunto nel 1911, testimonianza d'una proficua amicizia che poi a distanza di decenni e di continenti durò in lettere altamente commosse e civili.

Ogni qualvolta mi accade di cercar di dipanare qualche matassina dell'arte nostra d'anteguerra penso a Trieste come ad un nodo molto importante, d'aura specialissima, dove ancora vivono persone al corrente di tante cose che, mi pare, non sono ancora state sistemate a dovere. Lo faccia chi sa, chi può, per gentilezza.

Venatoria.

Trovandomi pochi anni or sono in una repubblica dell'America centrale un giovane artista, sapendo che mandavo delle cronachette d'arte ad un giornale di Roma e conoscendomi per cacciatore, mi propose d'emblée di offrirmi da un armaiolo un bel fucile a mia scelta lasciandomi poi ogni libertà sulla lunghezza dell'articolo da dedicargli. La cosa non ebbe seguito e fu peccato. Avrei un fucile di più ed avrei dimostrato con lodevole anticipo quanto in seguito altri, non cacciatori e di diversa nazione, si incaricarono di dimostrare.

La carriera.

Drin! Vado ad aprire in mutande e mi imbatto in una foresta di fiori esotici. Dietro c'è un giovine con gli occhiali che la regge e che mi porge un bigliettino.

'Ah! è lei, si accomodi... e sua zia?'

'Bbbb...' balbetta il giovine. Lo libero dei fiori che passo

a mia moglie accorsa nel frattempo. La dottoressa scompare... sento poco dopo sbatacchiare lo sportello della spazzatura sul ballatoio. È il destino dei fiori esotici in casa nostra, tanto perché si sappia una buona volta.

'Bbbb...' continua il giovine mentre lo invito a procedere...

'Venga, venga' e lo introduco nel salottino del Vermeer. 'Vede... il Vermeer.' 'Bbbb...' commenta il giovane poi riesce a chiedermi se l'ho fatto io. Giro il discorso, tanto per non umiliarlo. 'È a Vienna, a Vienna...' e leggo il bigliettino della zia.

'Caro Maestro... Ho visto i suoi quadri... mi compiaccio mi compiaccio... voglia gradire due fiori del mio orto... le bacio i piedi... Sua Dott. Prof. ecc. ecc.'.

'Beh!' chiedo. 'Come mai?'

'Bbbb... mah!... così...'

'Senta', ringrazio, 'un bel pensiero... e la pittura?' infatti il giovane con gli occhiali dipinge...

'Bbbb... eh! eh! eh!...'

'Ho capito, allora a presto rivederci, scusi la tenuta, si sa, a quest'ora, grazie dei fiori' e lo piloto alla porta...

Poi ci facciamo due risate in famiglia e non ci si pensa più.

Ma il giorno dopo s'apre il giornale e che si vede? Che alla mostra aziendale in testa c'è lui, quello dei fiori, ed i caratterini tipografici dicono che la sua pittura '*... si gremisce d'affondate interiezioni sì che lo spazio ne è come violentato e stravolto*'.

L'anno scorso era accaduto un fatto analogo e me n'ero lamentato col Decano 'è un'indecenza, ma guarda i giovanissimi'; e così via. Il Decano mi aveva risposto: 'sei un ingenuo, fanno tutti così, giovani e vecchi, va tutto così, sei un fesso.'

E allora? E allora si scrive — Acetilene — aspettando che 'il nuovo concetto panteista della religiosità cosmica sostituisca l'idea di un dio antropomorfo e getti le basi al divenire dell'era atomica. Lo spazio non è più un recipiente passivo di tutti gli avvenimenti ma lo spazio stesso partecipa degli avvenimenti fisici. In un'epoca in cui le conquiste della fisica vanno al di là dei limiti fissati dalla scienza stessa prima delle conquiste atomiche, gli artisti scrutano anche nelle nuove immagini della materia cercando motivi di ispirazione nella coscienza della nuova era'. Come sta scritto nella premessa al — *premio Gianni per dipinti spaziali e nucleari ispirati alla bomba atomica* — che ho sott'occhio.

Aa.

Mi raccontò divertito Corrado Alvaro che in Russia una accompagnatrice, invece di sorvegliarlo, tentò di carezzargli i capelli mormorando: 'Alvaro...'

Un po' della fortuna, da noi, dell'architettura di Alvar Aalto è dovuta al fascino del suo nome ed al pizzicorino che gli italiani scarsi di doppie vocali provano fra l'ugola e il palato a pronunciarne il cognome.

Vitaviron alla maniera di Fontainebleau.

Viene dalla famiglia del sogno di tutta la vita, del grande sogno imprendibile, irreparabile, inenarrabile, irrestringibile. I fatti sono i fatti ed oltre quarant'anni d'esperienza suffragano.

Ecco, come dover aggiustare da solo sul cerchione un grosso pneumatico ed anche l'odore è della gomma bruciata, di quando fumano le resistenze. Una pasta manipolata da un panettiere gigantesco e ti ci trovi dentro, inerme. Caos, dici, materia ensofica. Poi zone sorde, temperature speciali. Tocchi, vorresti trovare l'appiglio. Non è platrio, marmo non è e neanche farina di legno indurita. Proprio una situazione ignota repugnante persino, a volte, qua e là, come la masonite, il tretex. Stai per tutta la vita che non sai dire, che non sai dare forma. Le parole? Son poche le parole, tanto care, belle ma poche: potresti esprimerti muggendo, forse, chissà.

E ci hai patito tante volte in quel sogno illuso di capire, forse non è ancora la vita, forse non è tutta la morte. William Blake si provò; grand'uomo, illuminato. 'Pittore di quarto o di quint'ordine' (non ricordo più se quarto o quinto comunque abbastanza...) fu scritto da qualcuno.

Ed oggi nel lungo corridoio che percorri al mattino per passare barcollando dal letto felice all'ipocrita giorno salutando il museo della notte che si affonda nei muri... addio cavalcate cinesi, deserto dei tartari addio, ma tu Neferiti rimani ancora a colazione, tanto la politica di tuo marito è destinata al fallimento per via della — classe sacerdotale —, addio Legione straniera dove non sei durato, saluto a Pierre Benoit, alla cameriera di Atlantide (prima edizione, quella ancora un po' unta, grassoccia) e man mano infanzia adolescenza giovinezza... e qui cade Cocteau e la volta che s'andò a rubare la statua di cemento nel giardino ai fari dell'auto-

mobile, tanti anni fa, e quel peso spropositato, eppure pareva tanto piccola, quel voltarla piano nell'erba fino a rovesciarla nella strada vicino al rigagnolo con le foglie secche e poi il riposo sullo stuoino di cocco e la discesa in città, dalla collina, con quel peso di dietro sulle batterie che dava dei colpi da gran ciottolo. Arriverà sana? Signore, aiuta. Arrivò intera nell'alba urbana con le sue lumachine, il muschio, gli aghi di pino, le foglioline ancora bagnate sulle palpebre. Dicono 'un mondo finito' ma credete che ancora non possa esistere in qualche capanna laggiù, oltre il Lingotto, una primaticcia Rosina Faldella miliardaria d'una pelliccia di petit-gris che caparbia insista meccanicamente 'non nylon, seta'? Non sarà più la topolino A, sarà la C, poi la F ma è una storia dura a morire.

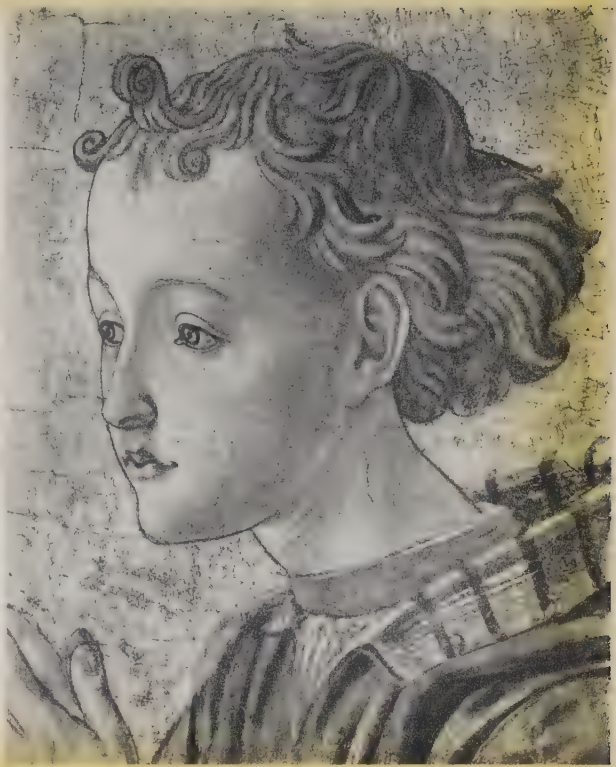
Ebbene quella mano di cemento che se l'incontri ti buca la fronte, quella, identica, pesante — manona — come nella cementite d'un qualche Picasso, pende intorno alla sua — anima — di grosso filo di ferro attaccata al polso della Salmace di Bartolomeo Spranger e tende fra pollice e medio lo spago che mantiene in provvisorio equilibrio la macchina. Verrebbe voglia di piantarci un chiodo in quell'anca vasta e tersa, come se ne trovano di arrugginiti nelle statue dei giardini dove appesero per la festa d'una volta ghirlande, lumi, ... Ed uno ce n'era infatti e c'è ancora, sotto la mandibola di quella della Topolino A senza balestrino.

Lo stesso evolvere sotto la vita del Leviatano potente, medesimi gli spiragli mitici, le fessure indivaricabili fra ombra ed ombra, tra chiaro e scuro e lassù la testolina che dà il via alla grande S e che si conclude per suo conto nel nodo sabaudo dei capelli (... pur partecipando dell'economia generale...) e che dice: 'sono negli stivali di gomma alla Superga: è un lavoraccio che rovina le mani, capitano gli infortuni, però sempre meglio che lavare i piatti.'

Centoventimila.

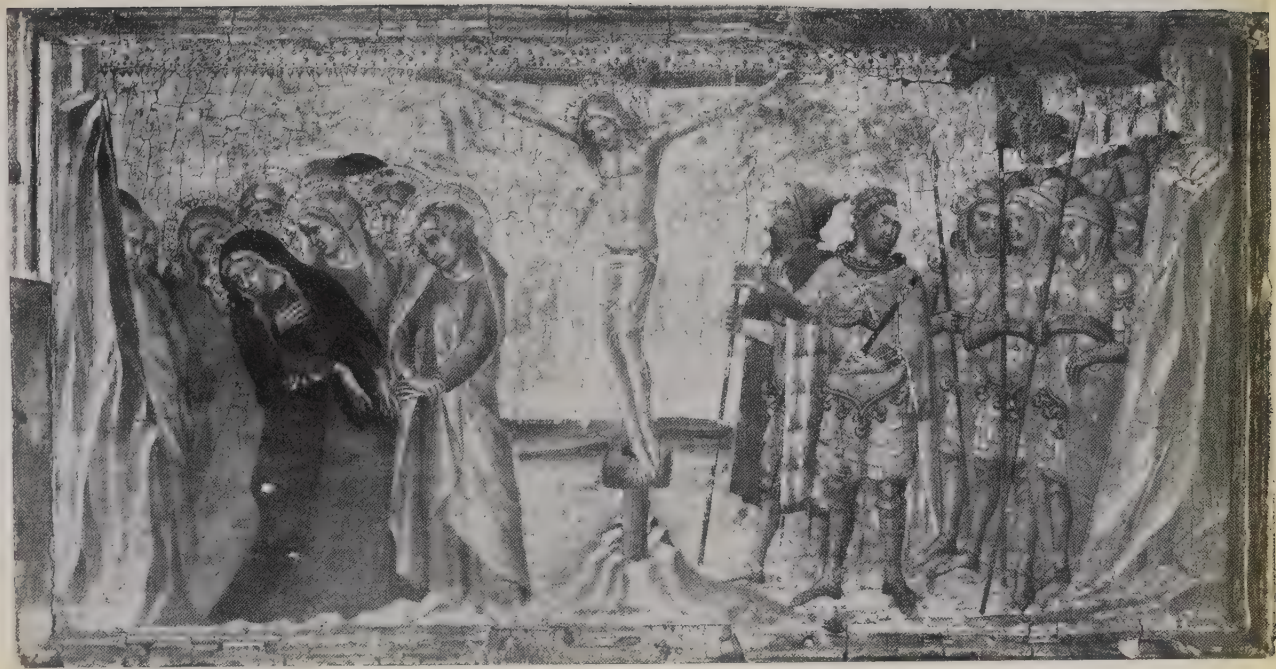
A tanti ammontavano gli — elaborati — in un concorso di disegni infantili che ho avuto l'opportunità di esaminare uno per uno. Altri ventimila pittori almeno da aggiungere ai ventimila sommati dalla ragioneria della Biennale. I risultati, le conclusioni? A me personalmente queste manifestazioni repugnano, fomite di equivoci quali sono e sovente mi accadeva, affogato nella carta, di gridare dentro di me: 'ma questa è corruzione, vampirismo, cosa fa il Ministero?

25 - 'Maestro di Pratovecchio': 'Angeli' (particolare)

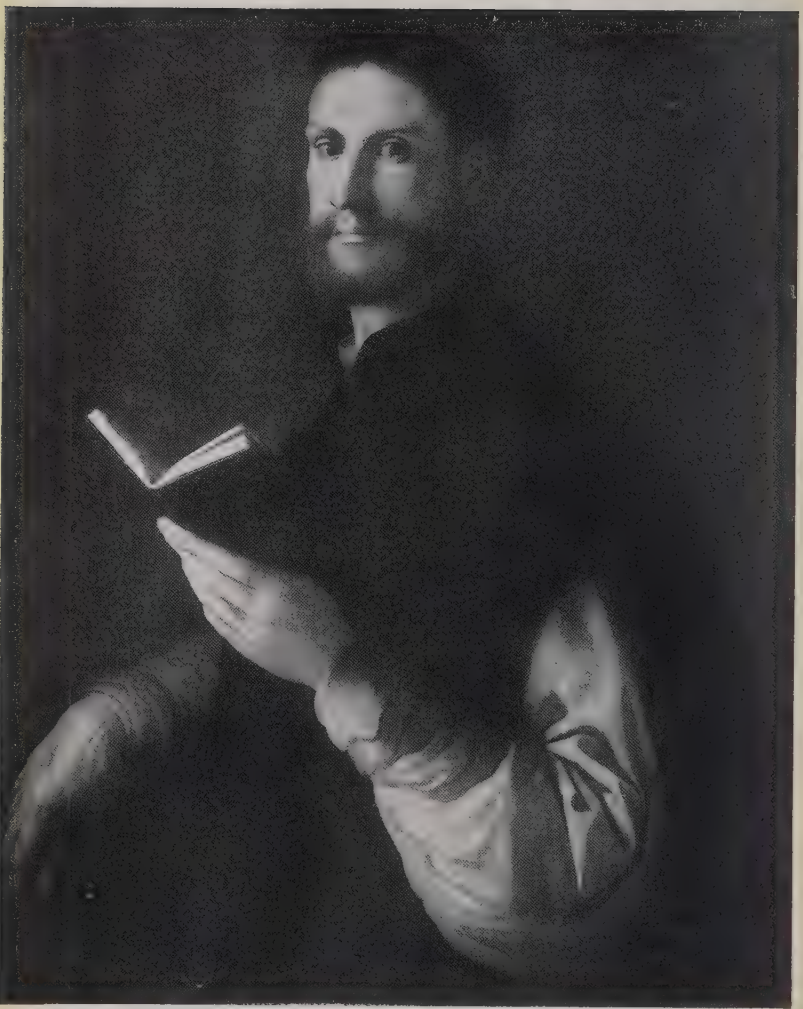


New York, Casa Duveen

26 - Niccolò Tegliacci: 'Cristo ortolano' *Napoli, Museo*



27 - Lippo Vanni 'Crocefissione' *Göttingen, Seminär*



28 - Pontormo: `Ritratto` *Firenze, racc. privata*

29 - *Luca Giordano: 'Strage dei Niobidi'; 'Achille e Pentesilea'* *Bruxelles, racc. Kreb*

30 - Pittore 'assisiate': 'Madonna' *Genova, S. Maria del Castello*

31 - *Jacopo Bellini: 'Madonna'* *Genova, Arcivescovado*

32 - Bernardo Strozzi: 'Natività della Vergine' *Genova, S. Maria del Rimedio*

dove sta la Divisione Terza? Chiamatela per radio, si mandi un elicottero, si distribuiscano i bacilli, si approntino i lanciafiamme...' Poi mi tranquillizzavo pensando che alla lunga i bambini sarebbero cresciuti a modo loro, che fumetti e cinematografo avrebbero ristabilito l'equilibrio e poi la vita, la vita per fortuna, dover mangiare!

Ma quanti fauves di dieci anni! Erano i gessetti colorati a dare il tono 'Da domani voglio provare anch'io coi gessetti', dicevano i colleghi 'questa sì che è pittura, i gialli, i grigi...' e facevano a sproposito i nomi di Vuillard, di Bonnard...

Ma a volte davvero, dopo le tante migliaia, con negli occhi tutto quel colorume barbarico, rincasando di notte mi chiedevo: 'e se troverò di già le pattuglie tartaro-schipetaro-usbecche come farò a farmi intendere?'

Lingua.

Muzio Attendolo, piemontese, è stato finalmente a Parigi e mi spiega l'astrattismo onde '... le vetrate di Sartre' dice, e ripete 'giacché le vetrate di Sartre ti appagano l'occhio e non ti chiedi cosa vogliano significare ecc. ecc. ecc.'

L'ascolto beato, comprendo che vuol trattare di Chartres: penso ad un'altra sera in casa Davi che un altro Muzio dello stesso calibro insisteva a dire 'Boule de juif, boule de juif' incurante dei segnali d'allarme che gli facevo.

Le privatiste.

Accade a qualche candidata di dover riferire su Toulouse Lautrec.

'Una strana vita, era di nobile famiglia o lignaggio, d'alta estrazione piccolissimo però, lavorò molto ma visse poco, vita breve e gambe corte, fu un tipetto, rappresentò i vizi del suo tempo, andò con ballerine, attricette, si compiacque di scene dissolute...' poi... 'donne di malaffare, donne di piacere, donne perdute, donne di facili costumi, donne leggere, donne corrotte, il fango, la melma, persiane chiuse.'

Una persino, zelantissima, di stretta osservanza manualistica sintetizza: 'Anziché all'aria aperta, a differenza quindi degli impressionisti e di Cézanne che dell'impressionismo fu il solidificatore, Toulouse Lautrec visse soprattutto nei BORDELLI!'

Italo Cremona

Ancora dei concorsi a cattedre di storia dell'arte nei licei.

In un precedente numero di 'Paragone' (fasc. 21, settembre 1951, p. 3 ss.), considerando la questione in base alla attuale, scoraggiante situazione dell'insegnamento medio di storia dell'arte, e nella imminenza di un primo concorso a cattedre di ruolo, avevamo ravvisato intanto, e denunciato, i pericoli sovrastanti al relativo espletamento.

I nostri timori non erano infondati. Quanto sappiamo finora su lo svolgimento del concorso per soli titoli, espletato pochi giorni dopo la pubblicazione (Gazzetta Ufficiale n. 208 dell'8 settembre 1952) della legge 2 agosto 1952, n. 1132, concernente i 'criteri di valutazione dei titoli dei candidati ai concorsi a cattedre d'insegnamento negli istituti medi', dimostra come, purtroppo, avessimo pienamente ragione. Allora noi proponevamo ad una futura commissione, preoccupata e consapevole della necessità che le cattedre venissero ricoperte da candidati di insospettata competenza e capacità, di: 'assegnare un punteggio *relativamente alto* ad altri titoli specifici (diplomi di perfezionamento, assistentato universitario, pubblicazioni, libere docenze ecc.) ed un punteggio *relativamente basso* alla abilitazione in storia dell'arte'. Tale proposta non era motivata, naturalmente, da sfiducia verso coloro che hanno conseguito l'abilitazione in storia dell'arte *attraverso l'esame specifico nella materia*, ma soltanto dal fatto che era la legge stessa a svalutarlo, ponendolo su lo stesso piano delle *lauree automaticamente abilitanti* in storia dell'arte (anteriori al 1924). Equipollenza che, si intuisce, al fine di favorire candidati generalmente privi di titoli specifici (a cominciar da una laurea che, abilitando issofatto, non è un titolo specifico), poteva venir coonestata soltanto a patto di stabilire criteri di valutazione ove il titolo abilitante ottenesse un riconoscimento sproporzionato. Come di fatto è avvenuto. Supponevamo tuttavia erroneamente — ma, nella fattispecie, ragionevolmente — che il criterio di attribuzione dei punti a disposizione della commissione sarebbe stato *liberamente* stabilito, o almeno in misura notevole, dai commissari medesimi. Al contrario, la legge sopra citata, fissando in maniera rigidissima il punteggio da attribuirsi ai titoli dei singoli candidati, riduce in effetti la discrezionalità di valutazione delle commissioni giudicatrici in maniera tale, da assimilarne la funzione presso a poco a quella di una macchina calcolatrice.

Infatti, ogni commissione dispone esclusivamente di un massimo di *venticinque* punti da attribuirsi ai titoli (di ammis-

sione, di cultura, e didattici); mentre un massimo di *settantacinque* punti è riservato al solo titolo di abilitazione (nel nostro caso: abilitazione all'insegnamento della storia dell'arte in qualunque scuola media); titolo che viene, dunque, considerato al pari di una prova d'esame effettivamente sostenuta. E qui già si annida una prima ingiustizia legalizzata: quella di avere fissata ed imposta, cioè, *una medesima* tabella di punteggio, valida tanto per il concorso ad esami, quanto per il concorso a soli titoli. Infatti: che la commissione disponga di settantacinque punti, ossia di una larga misura valutativa, per coloro che si presentano all'esame (i quali possono *non* essere in possesso di altri titoli), appare ragionevole. *Ma per un concorso a soli titoli, dovevano essere i titoli a prevalere, e non l'abilitazione.* La quale ha un valore ben modesto, o al più (ai fini di un concorso nella scuola media) potrebbe considerarsi equivalente, nei confronti di titoli ben più significanti e qualificativi, quali dovrebbero essere il diploma di perfezionamento universitario, le pubblicazioni, la libera docenza, l'effettivo insegnamento prestato per incarico in un liceo, od in una università.

Concorso di storia dell'arte

Ma tutto questo era, invece, valutabile un massimo di venticinque punti. Anzi, ad esser precisi, *venti* punti soltanto. Giacché il terzo paragrafo, secondo articolo, della tabella di valutazione dei titoli, contempla un'altra ingiusta ed assurda conseguenza, derivante dall'applicazione di una stessa tabella per i due concorsi: una seconda (o terza, trattandosi delle così dette lauree abilitanti) attribuzione di punteggio alla abilitazione, in quanto la medesima rientra anche fra i titoli di cultura. Altri cinque punti, dunque, assegnati ad un medesimo titolo, il quale viene perciò valutato, assurdamente, non una, bensì due o — nel caso delle lauree abilitanti — tre volte: una prima volta come laurea, una seconda volta come abilitazione, una terza volta come titolo di cultura!

Altri titoli sono stati, ad esempio (sempre in base alla famigerata tabella), valutati in questo modo: un massimo di dieci punti ai titoli didattici; di tre punti alle pubblicazioni; di sei punti alla libera docenza (in effetti ridotti a quattro, dato il ristretto numero di punti a disposizione della commissione); di due soli punti al diploma di perfezionamento, e via dicendo. D'altra parte, l'espressione 'fino ad un massimo di punti x', che vagamente allude alle minime disponibilità e prerogative rimaste alla commissione, significa altresì che la valutazione dei titoli è proporzionale al voto conseguito, sempre, nella abilitazione. In altre parole, un concorrente

Concorsi di storia dell'arte

che abbia nove nella abilitazione, partirà da sessantasette e cinquanta, e per quanto sia in possesso dei più alti titoli didattici e di cultura, gli si attribuiranno al massimo altri venticinque punti. Conseguentemente costui si vedrà facilmente superato da quel concorrente che, avendo un dieci in abilitazione, parte in vantaggio, da punti settantacinque. Sembra, insomma, che la faccenda si risolva, o si riduca tutta, alla difficoltà a non... 'sballare'; nella bravura, dunque, a non sorpassare un dato punto al gioco, per cui invece di vincere, si perde.

E così è avvenuto. Molti i meritevoli esclusi dalla graduatoria dei vincitori; e numerosi i vincitori che, pur in possesso dei titoli altamente qualificativi sopra enumerati, sono stati relegati agli ultimi posti della strana classifica.

Giunti a questo, insorge e si giustifica la domanda: era stata svolta una azione mirante a prevenire un tale resultato? Senza dubbio sì. La Associazione Nazionale degli Insegnanti Medi di Storia dell'arte, espressione di un primo Convegno degli interessati tenuto in Roma (ottobre 1950), presentò al Ministero della Pubblica Istruzione una prima mozione (seguìta da successivi promemoria consegnati a chi di dovere, o ad uffici competenti del Ministero medesimo) ove, nei confronti del futuro concorso, testualmente si chiedeva che: 'per la valutazione dei titoli specifici agli effetti delle graduatorie venisse dato particolare valore agli anni di insegnamento in storia dell'arte, e ai titoli specifici, quali l'abilitazione in storia dell'arte, il diploma di perfezionamento in storia dell'arte, la libera docenza in storia dell'arte, le pubblicazioni di argomento storico-artistico'. Analoga richiesta venne inviata al Ministro da un gruppo di docenti universitari di storia dell'arte. Il tutto con esito assolutamente negativo.

Che altro aggiungere? Approvando la legge (pubblicata il 2 agosto 1952, n. 1132) il Parlamento ha suggellato legalmente le assurdità rivelatesi in concreto, nella applicazione dei medesimi criteri di valutazione, per due concorsi (quello per soli titoli e l'altro, per esami) bensì relativi ad una stessa disciplina, la storia dell'arte, ma richiedenti necessariamente due distinti criteri di valutazione. Non sappiamo che cosa sia avvenuto per le altre materie di insegnamento messe a concorso, e che egualmente rientrano nel medesimo dispositivo di legge; ma può darsi che analoghe assurdità e contradizioni si sieno verificate.

Inutile dire che noi proponiamo un emendamento della legge, mirante a distinguere, ai fini della valutazione dei ti-

toli, e ad ottenere, una diversa ripartizione del punteggio, per i due tipi di concorso. *Concors di storia dell'arte*

D'altra parte, domandiamo ai docenti universitari delle facoltà di Lettere, se non ritengano opportuno e doveroso, a salvaguardia della dignità stessa dell'insegnamento universitario, di agire nel miglior modo e decisamente, per denunciare, e al fine di revocare, la svalutazione che normalmente coinvolge, nei concorsi per le scuole medie, i titoli più squisitamente universitari (libere docenze, incarichi di insegnamento universitario, assistentato, pubblicazioni, ecc.) al confronto di altri titoli caratteristici della scuola media (abilitazioni, idoneità, qualifiche di insegnamento, ecc.). Dei quali ultimi non si intende certamente diminuire l'importanza in un concorso *ad hoc*, ma che si vorrebbero se non altro equiparati ai titoli universitari; e che stona comunque il vedere regolarmente (e purtroppo legalmente) sopravalutati.

Settembre 1952 *Luigi Grassi*

Postilla - L'articolo del Prof. Grassi riconferma una situazione grave. Tanto grave che molti degli esclusi hanno già avanzato ricorso al Consiglio di Stato. Dobbiamo augurarci che le loro ragioni vengano ascoltate e i risultati del primo concorso, invalidati.

I corridoj del Ministero sono pieni di giuristi valenti. Sembra incredibile ch'essi non abbiano inteso tempestivamente le ingiustizie insopportabili che sarebbero provenute dalle inique tabelle di valutazione pubblicate nella Gazzetta Ufficiale dell'8 settembre 1952.

Laurea abilitante in istoria dell'arte quella ante 1924? Ma come è possibile darle peso legale se, a quei tempi, nonché i licei, neppur tutte le università avevano cattedra di storia dell'arte e in ogni caso essa non era (e non è) considerata, nell'ordine degli studi, obbligatoria per il gruppo classico?

Abilitazione specifica nella storia dell'arte? Piano anche qui, perché il concorso di abilitazione del 1949 fu espletato con criteri diversi dai precedenti, variando la valutazione dai decimi (senza frazioni) ai centesimi e, per giunta, sopprimendo la prova, ben altrimenti decisiva, della 'lezione pratica'; perché, sembra, i candidati erano troppi e non c'era tempo da perdere...

Il fatto ora assodato che ben nove abilitati del '49 abbiano scavalcato abilitati di concorsi precedenti (e talora anche con massimo punteggio), denuncia abbastanza chiaramente

Concorsi di storia dell'arte

la irregolarità del concorso del 1949. Se anche erano trascorsi i termini per farne revocare i risultati, gli estensori delle tabelle potevano ben tener presente il loro dovere di valutarlo diversamente nel punteggio in confronto ai concorsi precedenti. (Né con questo intendo detrar nulla al merito reale di taluni fra gli abilitati del '49).

Sulla scarsa importanza data poi ai titoli *specifici*, inutile insistere. L'incongruenza dei risultati della graduatoria da cui risultano esclusi nomi di incaricati universitari, liberi docenti, studiosi ormai di buona fama, e insegnanti della materia con anzianità fortissima, e perciò tale da dare la più ampia garanzia di una continuità di insegnamento serio nei grandi centri, in grado cioè di trasmettere alle Università contigue giovani meglio preparati ad accogliere l'insegnamento superiore della materia, è così forte da lasciar prevedere danni irreparabili anche per la tenuta di livello dello stesso insegnamento universitario.

E non c'è bisogno di soggiungere che codeste esclusioni provocate dalle artificiose tabelle, avranno portato oltre che ad iniquità intellettuali, profonde ingiustizie, diciam pure sociali. Citerò il caso, già verificatosi, di una valente insegnante della materia nei Licei di Firenze, la quale, dopo 17 anni di insegnamento nel medesimo istituto e sempre con qualifica di 'ottima', si vede sbalzata ad altro liceo con orario dimezzato e perciò con stipendio di fame, per cedere il posto alla vedova di un invalido della guerra 1915-18, munita sì di 'laurea abilitante', ma che, se non erro, non ha mai insegnato la storia dell'arte.

Così par che si curi la serietà dello studio d'una materia che dovrebbe essere la privilegiata nel paese dell'arte....

È bensì vero che fra poco avrà luogo il secondo concorso per altre ventuno cattedre della stessa disciplina e, questa volta, non solo per titoli ma anche per esame. Ritengo che qui sarà finalmente l'esame a prevalere nella valutazione del punteggio. Ma, proprio il contrasto fondamentale che emerge fra i due tipi di concorso per il capovolgimento del criterio di valutazione, non sta forse a dimostrare che la formula del primo concorso era stata stilata in modo così assurdo da favorire in partenza i meno adatti all'insegnamento specifico della materia e perciò, si direbbe, fatto apposta per deprimere sempre più il livello e l'autorità della storia dell'arte nell'insegnamento medio? Quando finirà questa vergogna?

Roberto Longhi

La storia dell'arte e gli esami di maturità classica.

Mi pare opportuno riassumere brevemente, dopo un'esperienza di oltre un quinquennio compiuta in ambienti e località diverse (grandi centri quale Milano e città di provincia), i risultati della mia esperienza di esaminatore per la storia dell'arte negli esami di maturità classica; esperienza connessa, naturalmente, con quella di insegnante della stessa materia nei Licei. Credo che queste note possano contribuire a mettere in luce alcuni aspetti più particolari della grossa questione già prospettata dal Longhi (*Il livello medio della nostra cultura artistica*, in 'Paragone', n. 13) e dal Grassi (*Dei concorsi a cattedre di storia dell'arte nei Licei*, in 'Paragone', n. 21) della strana e non certo privilegiata 'posizione' di cui gode oggi la storia dell'arte nell'insegnamento medio dell'ordine classico.

Immaginate che questo mio scritto sia una relazione, una di quelle relazioni che i commissari dei vari esami hanno l'obbligo di compilare e di presentare al presidente della loro commissione; il quale, a sua volta, le riassume in una sua, globale, destinata, non so attraverso quale tragitto, a pervenire a un ufficio ministeriale ove è fama che, accanto a centinaia d'altre, debba giacere, per sempre; immaginate che questa mia sia la relazione di un professore pedante e sottile, che, per una volta almeno, non si accontenta di stendere le solite quattro righe convenzionali, ma è disposto a perdere un'oretta del suo tempo per analizzare, con tutta la precisione che gli è possibile, gli esami da lui diretti, cominciando dai criteri con i quali sono state proposte ai candidati le domande, per continuare con gli elementi positivi e negativi che sono emersi dalle risposte dei candidati stessi.

Criteri, dunque, in base ai quali vengono condotte le interrogazioni d'esame: è evidente che, per questo punto, non potrò che esporre un mio metodo personale di esaminare, ma un metodo, mi pare, per nulla astruso, anzi, per la sua linearità, quasi elementare. Non è detto che, per questo, esso debba essere condiviso da tutti; proprio dubitando di poter ottenere un'adesione generale ai miei criteri d'interrogazione, ritengo di doverli esporre, rendendomi conto che la validità dei risultati conclusivi di un'indagine sono in rapporto diretto con la validità del metodo usato per condurla e considerando quindi indispensabile mettere i lettori in condizione di giudicare il mio punto di partenza.

Ecco, dunque, entro quali confini viene da me condotto l'esame:

1°) Propongo al candidato di delineare i caratteri generali di un determinato periodo della storia artistica oppure di definire una determinata corrente o 'scuola' o 'cerchia', in rapporto anche alla situazione complessiva della cultura di ciascun periodo e, in particolare, alle idee estetiche.

2°) Invito il candidato a riferire attorno ad un architetto o pittore o scultore tra quelli da lui conosciuti, avvertendolo che dovrà delinearne una, sia pur sommaria, biografia atta a ricostruirne la personalità (formazione e cultura dell'artista; centri ai quali è legata la sua attività e valore della sua presenza in essi anche in rapporto alla 'cultura artistica locale'; opere peculiari al fine di tracciare lo svolgimento del linguaggio figurativo dell'artista stesso).

3°) Sottopongo al candidato l'illustrazione di un'opera di pittura o scultura o architettura richiedendo un esame stilistico inteso come esame del linguaggio per mezzo del quale l'artista si esprime.

Mi pare che, seguendo tale criterio di interrogazione, l'esame venga a corrispondere abbastanza bene ai caratteri che dovrebbe avere l'insegnamento della storia dell'arte nelle classi liceali e tenga conto che, come

Storia dell'arte e maturità classica

avvertono i programmi ministeriali, 'scopo dell'insegnamento della storia dell'arte è di educare l'alunno a « vedere » l'opera d'arte nelle sue qualità intrinseche e a intenderne il valore ideale', che l'insegnante dovrà dare la massima importanza all'esame dei valori figurativi, che dovrà essere cura 'dell'insegnante di storia dell'arte come di quello di lettere italiane e di storia, mettere in rilievo i rapporti che passano tra le arti figurative, la storia politica, la poesia, la musica di uno stesso periodo storico e la profonda unità che è alla base di tutte le manifestazioni della vita spirituale italiana'. A parte la 'profonda unità', spesso esistente soltanto nelle teste dei filosofi che la pensano, questi concetti informatori dell'insegnamento della storia dell'arte sembrano ancora validi ed è naturale che, indipendentemente dall'ossequio burocratico, ci si attenga ad essi e si tengano presente nell'impostazione dell'interrogazione.

Ma vengo finalmente ad esporre le osservazioni da me raccolte durante una serie di esami di maturità condotti secondo i criteri di cui ho parlato; premetto che le mie osservazioni si riferiscono ad esami di alunni di scuole governative che hanno regolarmente frequentato i corsi liceali e che, durante quei corsi, hanno avuto l'insegnamento della storia dell'arte impartito da professori regolarmente 'abilitati'; non intendo quindi, in questa sede, discorrere degli insegnanti, bensì rendermi conto degli aspetti negativi della impostazione di un insegnamento.

Alle domande del genere indicato al n. 1) si possono ottenere risposte assai generiche, per le quali il candidato metterà a profitto le sue conoscenze di storia letteraria, storia della filosofia, storia politica e civile, ma solo in assai piccola parte quelle vere e proprie di storia dell'arte. Se inviterete uno dei candidati a parlarvi del 'barocco', potete stare tranquilli che lo sentirete parlare della dominazione spagnola in Italia, del secentismo letterario, magari di Galileo e del metodo scientifico, ma non proverete certo il piacere di ascoltare un discorso, sia pure approssimativo, sull'argomento proposto.

Le domande del secondo tipo rappresentano una ulteriore e maggiore fonte di delusione per l'esaminatore, in quanto i candidati, se non mancheranno di mostrare di avere assimilato alcune nozioni della vita e delle opere degli artisti reputati 'maggiori', lasceranno chiaramente intravvedere di non essere riusciti a dare ad esse un ordine qualsiasi, così che possano costituire qualcosa di più di un mero sforzo mnemonico; se tutti i maturandi sanno, ad esempio, che la *Vita Nuova* precede la *Commedia*, pochissimi sono quelli che sanno se la pala di Sansepolcro di Piero della Francesca precede la Leggenda della Croce ad Arezzo, o viceversa. Questo disordine impedisce di comprendere il cammino seguito da un artista e, quindi, in poche parole, di coglierne la personalità.

Risultati ancora più negativi vi saranno offerti dall'esame stilistico delle opere; si passerà, in questo campo, dal più vieto formalismo al più vieto contenutismo. Vi sarà il candidato che troverà ovunque piramidi e triangoli, ritmi chiusi e ritmi aperti, ma vi sarà anche quell'altro che nella 'Scuola d'Atene' vi indicherà Platone idealista mentre, con la mano alzata, addita il cielo ed Aristotele realista che, invece, fa cenno alla terra, così che vi verrà la tentazione di domandargli se ha studiato su un manuale di storia dell'arte o sulle guide del Touring.

Tutto quanto vi ho esposto non fa parte di un quadro artefatto, non è una mia spiritosa caricatura, ma la triste e poco edificante realtà degli esami di storia dell'arte, veramente demoralizzante per chi riconosce a tale disciplina alto valore formativo e la ritiene una delle parti fondamentali della cultura di un uomo che si accinge ad aver luogo nella 'classe media' della società.

Storia dell'arte e maturità classica

Ho già notato come, per i casi di cui mi sono servito per il presente esame, sia possibile escludere la responsabilità dell'insegnante per i risultati negativi; mi pare, anzi, il caso di difendere un poco gli insegnanti di storia dell'arte (quelli, s'intende, che hanno scelto deliberatamente tale disciplina dedicandovisi con serietà) i quali si trovano di fronte a difficoltà assai gravi di carattere teoretico e pratico. Voglio cominciare a segnalare quella che, a mio avviso, è la difficoltà maggiore: la opinione comunemente diffusa tra gli studenti liceali della nessuna importanza della storia dell'arte nel quadro generale degli esami di maturità. È inutile volersi fare delle illusioni: i nostri ragazzi studiano semplicemente nell'intento pratico di superare gli esami, di arrivare all'Università, di cogliere una laurea che permetterà loro di esercitare una buona professione; è inutile volersi illudere che essi, salvo rarissime eccezioni, comprendano il valore della cultura umanistica e sentano l'esigenza di accostarsi ad essa. È uno degli aspetti più dolorosi questo, del resto più volte avvertito, della nostra epoca. Posto dunque che questi giovani sono spinti allo studio da un interesse pratico, ne deriva in essi anche il bisogno di 'gerarchizzare' tra le diverse discipline così da dedicare a ciascuna di esse un'attenzione ed una cura che sia in rapporto con l'importanza che essa materialmente riveste. E non è difficile, per essi, intuire che la storia dell'arte è la 'cenerentola' e, pertanto, la più trascurabile sia per le promozioni a scrutinio finale, sia per gli esami di maturità.

Per chi non fosse bene a conoscenza della questione, preciserò che, nelle commissioni di maturità classica, l'esaminatore di storia dell'arte è 'membro aggregato', il che significa che è escluso dal consesso dei 'sei grandi' i quali, collegialmente, valutano gli elaborati della prova scritta di italiano e procedono alla formulazione dei giudizi di maturità. Si assiste quindi al verificarsi di una situazione che non mi par troppo definire paradossale: che l'insegnante di scienze, ottimo conoscitore di rettili e bradisismi ma, riguardo alle discipline umanistiche, fermo ai risultati della sua licenza liceale, ha voto deliberativo nella valutazione dei temi d'italiano che sono sempre di argomento storico o letterario, mentre il professore di storia dell'arte è costretto, dai regolamenti, s'intende, a rimanere fuori dalla sala in cui i suoi colleghi discutono e deliberano sugli esami e sulla maturità dei candidati. Ora gli studenti sanno benissimo tutte queste cose, conoscono in quale posizione di inferiorità sono tenuti dai regolamenti e, molto spesso, dai loro stessi colleghi, gli esaminatori di storia dell'arte; sanno che l'esaminatore di storia dell'arte esprime sì, sul suo verbale un giudizio, ma che i 'sei grandi', nelle loro misteriose sedute, fondandosi su un'altrettanto misteriosa alchimia, possono trasformare i suoi giudizi negativi in positivi; il disinteresse pratico si aggiunge quindi a quello teoretico ed i nostri giovani non vogliono saperne di applicarsi seriamente alla materia né durante i due primi anni di corso né alla vigilia degli esami di maturità.

La seconda, altrettanto grave, difficoltà di fronte alla quale viene a trovarsi l'insegnante di storia dell'arte, è intrinseca alla materia stessa, e risiede, oltre che nella grandissima quantità di nozioni che una conoscenza sia pura sommaria della storia dell'arte richiede vengano apprese, nel particolare carattere del linguaggio delle arti figurative che è meno facilmente accessibile, di più lenta penetrazione del linguaggio delle opere letterarie. La storia dell'arte è materia estremamente ardua alla quale occorre accostarsi con pazienza, con scrupolo, sottoponendosi ad un lungo esercizio. Tutto il contrario di quanto consentono i programmi ministeriali i quali, come è noto, assegnano alla storia dell'arte un'ora di lezione settimanale nel primo e nel secondo corso e due ore settimanali nel terzo

Storia dell'arte e maturità classica

corso, durante il quale è previsto si debba trattare la storia artistica dal Quattrocento al Novecento. Alla scarsità del tempo disponibile si aggiunga la mancanza quasi ovunque di materiale didattico (diapositive ecc.) idoneo a far conoscere con una certa chiarezza le diverse opere, soprattutto in quelle città dove non esistono né monumenti né pinacoteche e la documentazione dev'esser condotta con dei mezzi artificiali. Infine non si può dimenticare anche la lacuna rappresentata dalla scarsa idoneità o per motivi didattici o per motivi scientifici dei libri di testo di storia dell'arte attualmente in circolazione.

Penso di aver enunciato un numero sufficiente di cause dell'impossibilità di un valido insegnamento della storia dell'arte nei licei classici e quindi, anche, dei risultati estremamente scadenti degli esami di maturità per tale disciplina. È estremamente importante il pensare di assegnare alle cattedre liceali di storia dell'arte degli ottimi insegnanti; ma si tenga presente che, nelle condizioni in cui oggi la storia dell'arte è costretta, anche gli ottimi insegnanti sono nell'impossibilità di ottenere dei risultati soddisfacenti.

Si assegni alla storia dell'arte l'importanza che essa dovrebbe veramente rivestire nell'ambito degli esami di maturità classica, costringendo i giovani ad interessarsi di essa come si interessano delle altre materie; si conceda all'insegnamento di essa un congruo numero di ore; si predisponga perché le scuole abbiano il materiale didattico indispensabile. Oppure, se si è di opinione contraria o se si ritiene impossibile ritoccare il sacro meccanismo degli esami di maturità e gli orari dei corsi liceali, si sopprima l'insegnamento della storia dell'arte. È certamente meglio, se non è possibile modificare la situazione, rinunciare completamente ad un esperimento fallimentare.

Luigi Ambrosoli

La Mostra della 'Madonna nell'Arte in Liguria' - Delle due mostre tenute a Genova quest'anno, e succedutesi mentre una stagione cedeva all'altra, non è che alla seconda, dei 'Primitivi Mediterranei', che spetterebbe un discorso spiegato, da rimandarsi ad altra volta con l'intento di assolvere il compito, in quest'occasione mancato, di fare il ponte su attitudini di poesia in comune. Ma, nei riguardi della 'Madonna nell'Arte', il suo carattere antologico permette di dare un referto altrettanto rapido quanto agevole, con qualche scheda di studio alla mano.

Accanto ai pezzi noti e divulgati, al Tiziano di casa Balbi che fu già il trionfatore d'altra mostra, anni addietro, all'unica, arcana testimonianza di Donato de' Bardi, al Foppa del Museo di Savona, bastava a darle importanza la 'Madonna' « provenzale » di Santa Margherita Ligure, pubblicata e avvicinata alle sculture di Saint Gilles dal Toesca, molti anni or sono, ma che si vedeva qui, credo, per la prima volta in una rassegna per il pubblico esteso: uno degli esemplari più intensi del romanico, da noi, per bellezza avventante, e un segno altissimo, un indizio di quanto si debba trarre profitto e pescare dalla zona.

La mostra, infatti, pure avendo un movente d'occasione, poggiava sul lavoro ricognitivo dei locali organi statali e municipali addetti al patrimonio artistico e non mancava di dar conto dei recenti restauri. Alcuni di essi, anzi, cooperavano a qualche nuova acquisizione critica, come nel caso della 'Madonna della Misericordia' di Barnaba da Modena venuta dalla Chiesa genovese dei Servi, o dell''Assunta' del Brea della Cattedrale di Savona, o del polittico di San Michele Arcangelo di Celle Ligure, che, sotto la pulitura, come giustamente suggeriscono gli allestitori della mostra, si va rivelando tutto di mano di Perin del Vaga,

'*La Madonna in Liguria*'

mentre il Ratti ne limitava l'intervento alla sola tavola centrale. Ed essendo numerose le opere inedite (anche se alcune di recente pubblicate dagli stessi valenti e instancabili cercatori e depositarî), la circostanza era particolarmente favorevole ad attribuzioni brillanti: un Nicolò da Voltri, un bel Mazone giovanile, un Biagio d'Antonio, un bozzetto dell'Assereto. In altri casi, forse per la fretta durata nell'allestimento, di cui chiede venia il sovrintendente Rotondi nella sua introduzione al catalogo, le proposte riferite parvero meno portanti o meno impegnate: la 'Madonna col Bambino' di proprietà privata attribuita al Diana era invece di qualità più andante, buona per Gerolamo da Santacroce, l'"Adorazione dei Pastori' della Galleria Negrotto Cambiaso Giustiniani non sembrava avere le alate prerogative di Jacopo Bassano cui invece era riferita, un Piazzetta ('Madonna con San Luigi' di proprietà privata genovese) era piuttosto, come mi suggerisce l'Arcangeli, un Cappella. Alcuni problemi, poi, mi parvero di tale interesse, da meritare qualche osservazione in esteso:

N. 6. - Madonna col Bambino (Genova, Santa Maria del Castello) /*tavola* 30/. Secondo il catalogo, con influssi senesi, ma da collocarsi nell'ambiente formatosi in Liguria nella seconda metà del sec. XIV. Le ragioni dichiarate: vagamente iconografiche e, forse, ancor più, la presenza dell'agemina nel manto della Madonna, d'uso frequente in quella regione. Ma in Liguria, dopo il '60 è già attivo Barnaba da Modena e non ne mancherebbero segni più chiari in quest'opera, se fosse di secondo Trecento. E poi, come decentrare così, nel tempo e nello spazio, tanta potenza? L'opera, venuta fuori di recente dal restauro, figurava negli Indici del Berenson al nome di Pietro Lorenzetti, con una sistemazione evidentemente di comodo. Essa si appella all'ambiente assisiate, ma non già all'asprezza del dissidio culturale che, come sempre in un impulso rievocativo, Pietro intavola, in presenza dei testi già vergati su quelle venerande pareti, nella 'Madonna' del trittico murale della cappella Orsini. Il parallelo, nella cronografia senese, è invece con vicende come quella del maestro di Badia a Isola (sia essa o meno la medesima di Duccio 'protogiottesco') e della congiunzione assisiate-senese del pittore di San Gimignano, il probabile Memmo di Filippuccio. Un caso di protogiottismo, dunque, che cada al suo momento proprio, a partire dall'ultimo decennio del duecento. Resta da decidere se, sul comune stimolo, ch'è Giotto giovane, la sua specificazione sia senese o non, piuttosto, romana, come farebbe credere lo stampo della cubatura in cui è calata questa 'Madonna': di misura grandiosa, quasi musiva, più solenne che non sia nei senesi.

N. 19 - Madonna col Bambino (Genova, Arcivescovado) /*tavola* 31/. Secondo il catalogo: Arte lombarda del principio del secolo XV. Ad onta del cattivo stato di conservazione (il braccio sinistro del Bambino e la mano che lo sorregge sono malamente rabberciati, altre parti minutamente rammendate), si ravvisa un'opera indubbia di Jacopo Bellini. L'affinità più stringente è con la 'Madonna' Straus. Il replicato ovale tracciato dal velo e dal manto intorno al viso della Vergine si attiene, come in quella, a una forma semplificata, e l'immaginazione bellissima, che forza dolcemente l'impulso lineare a un garbo non più divagante, si ripete nel manto che incorona, avvolgendola, la mano più maltrattata dal restauro. Lo direi, anzi, un esemplare topico dei fatti che, intorno al 1440, portarono all'"umbratile rinascimento' dei veneziani. I lumi ribattuti sulle parti rilevate, sui cigli, sulle dita del piedino ancora intatto, e l'elefantiasi del Bambino, sembrano segnare lo stesso momento che, nello svolgimento di Antonio Vivarini, occupa la pala di Santa Monica,

'*La Madonna in Liguria*' databile al 1441, dove i tratti toscanamente nuovi sono più intensi. La puntuale scoperta dell'affiancarsi a questi interessi da parte di Jacopo, il cui primo tempo, sotto la costellazione di Gentile da Fabriano, è abbastanza noto, concorre a precisare con migliore approssimazione di quel che non si veda nello sviluppo del muranese, che per noi ha il primo punto di riferimento soltanto nella pala citata, il momento della crisi della pittura veneziana e le cause determinanti. E piuttosto che rimandare all'ipotesi del passaggio a Venezia, del resto non rispecchiato da alcun altro accadimento, di Masolino diretto in Ungheria nel '27, all'indomani della sua avventura masaccesca, essa dà nuovo rinforzo all'evidenza logica e cronologica del rapporto, già suggerito dal Longhi, con Castiglione Olona, dove, certo dopo il '35, accanto a Masolino si potevano vedere gli aiuti più giovani, e specialmente il contemperarsi di vecchio e di nuovo — un nuovo più accusato che in Masolino a quell'epoca — di Paolo Schiavo.

Ma la fierezza di lume dell'opera genovese cede alla dolcezza snebbiata della 'Madonna' Straus, stupefatta di una tenera luce, che già si attonda a un modulo che prepara la soluzione, infantile e bambolesca, segnata nella 'Madonna' di Brera con la data del 1448. Il posto della nostra 'Madonna' anche nella cronologia interna di Jacopo, credo possa, così, precisarsi: più antica della 'Madonna' Straus, segnale precoce dei nuovi pensieri, non senza, però, che il vecchio irrealismo s'insinui nel lembo, sfuggito alla presa materna, del velo del Bambino, che s'intravede tuttora, nonostante la spulitura.

N. 56 - Secondo il catalogo: Giovanni Andrea De Ferrari: Natività della Vergine (Genova, Chiesa del Rimedio) */tavola* 32/. L'attribuzione è tradizionale, ma risalendo soltanto all'Alizeri (1846), è troppo poco antica per essere autorevole: 'le altre tele [di Santa Maria del Rimedio] si cercarono a compra, e forse tra le spoglie di chiese ed oratorii soppressi, ma non basto ad investigarne l'origine.... la *Natività di Maria* della terza [cappella] a man dritta [è] di Gio. Andrea de Ferrari'; laddove il Ratti, nel 1780, diceva ancora che la chiesa mancava di buone tavole.

Non so quali fossero gl'istrumenti di valutazione che l'Alizeri impiegò per fare il nome del De Ferrari, ma, all'esame stilistico, esso non regge, le più forti affinità essendo con i modi di Bernardo Strozzi. È vero che il Soprani ci racconta dell'apprendistato di Giovanni Andrea presso il Cappuccino, della sua abilità nel rifare, alla pari, il maestro, tuttavia, la notizia, del resto non insolita nella storiografia artistica, impone pur sempre, ai lumi odierni, la riserva dell'irripetibilità dei risultati oltre il limite individuale. Ma conosco da tempo (e lo devo al Longhi) un caso che dà ragione della notizia. La 'Musica' che passa ancor oggi senza sospetto a Palazzo Bianco come opera dello Strozzi, ne è, invece, un'imitazione fatta da Giovanni Andrea; un'imitazione che, ad un occhio attento, si palesa da un lato di tratti più fermi nel maneggiare la ricchezza della pasta pittorica di quanto non sia mai nello Strozzi, e, dall'altro, di meno rémore manieriste, come sarebbe di un pittore che si fosse, non soltanto accostato, ma, addirittura, formato su fatti più nuovi: a Genova, per intenderci, sull'innesto naturalista del Fiasella di ritorno da Roma verso il '18. A questa data, Giovanni Andrea era nell'età delle risoluzioni che hanno da esser decisive, poiché si trovava ad avere appena venti anni. Per tutte queste ragioni, io non credo che in alcuna fase, fin che si vuole giovanile, potesse attirgere a così stringenti somiglianze con lo Strozzi, quali sono nella tela del Rimedio. La data del 1630 segnata in calce alla sua 'Natività della Vergine' di Voltri (una bella acquisizione procurataci dalla mostra genovese del '47) e che sarà un punto fermo

per chi vorrà rimediare all'ingiustizia che il silenzio su questo grande pittore ha fatto durare anche troppo, è utile per il nostro assunto, cadendo in un momento da presumersi conclusivo di una sua fase iniziale ancora da scoprire. Anche la coincidenza di soggetto viene a proposito. Ma per quanto confrontate le due opere, nessuna soluzione di continuità è possibile tra la naturalezza concisa e toccante con cui è narrato il casalingo evento dall'"ignaro Velasco' genovese, e l'intelligenza capziosa, cui dà l'abbrivo l'estremo manierismo dei milanesi, del gioco dei profili e delle mani che, nella versione della Chiesa del Rimedio, pur s'appoggia a uno schema singolarmente semplice e normale, quasi un ricordo della delicata severità dei quadri tardi del Vanni: tutte cose, queste, che s'addicono invece alla cultura dello Strozzi assai giovane. *'La Madonna in Liguria'*

Di provenienza ignota, assai difficile resta identificare la 'Natività della Vergine' di Santa Maria del Rimedio con le poche citazioni di questo soggetto, piuttosto raro nella pittura genovese dell'epoca; secondo i referti delle guide replicato soltanto dal Fiasella, che va escluso come possibile autore per ragioni più forti, ma della stessa natura di quelle che ci sono servite per Giovanni Andrea De Ferrari. Quanto a quest'ultimo, pare che vi si provasse soltanto una volta, nella redazione di Voltri, e l'ubicazione periferica non impedì che essa figurasse nelle note del Ratti alle *Vite* del Soprani. E non è impossibile che proprio questa citazione, abbastanza vistosa, suggerisse, per assimilazione, l'attribuzione riferita dall'Alizeri, e or ora rilanciata dal catalogo.

Mina Gregori

Informazione, divulgazione, volgarizzazione (a proposito d'una nuova rivista d'arte).

Raccolgo in queste pagine alcune semplici riflessioni critiche, scaturite dall'esame dei due primi fascicoli di *Sele-Arte*, rassegna di arti figurative edita dall'ingegner Olivetti, a cura di C. L. Ragghianti; pubblicazione che vuole essere, appunto, informativa e divulgativa (vedansi le 'ragioni', ad apertura del primo numero).

Informazione. - La prima domanda è evidentemente questa, semplicissima: 'Come si ottiene una funzione informativa nel campo della cultura?'. La risposta si fonda su due esigenze essenziali: a) che ogni elemento di informazione che si trasmette sia basato su ricerche assolutamente specialistiche, tali da potersi tradurre in dati di fatto (ed è questo il caso più semplice, come a dire: attribuzioni incontestate, definizioni che per la loro validità abbiano assunto valore scientifico, ecc.). Oppure, nei casi nei quali fonti specialistiche ugualmente autorevoli offrano dati diversi, è indispensabile che i punti di vista opposti o differenti siano ugualmente trasmessi. (Mi si permetta un autorevole esempio letterario: il commento Scartazzini-Vandelli alla *Divina Commedia* è ancora oggi sì giustamente pregiato nella scuola, perché onestamente informativo in questo senso). Insomma, va da sé che il preferire un dato a un altro è già un porsi al di fuori della informazione e un avviarsi verso l'interpretazione; b) che le fonti di informazione siano *dirette* e sempre denunciate e si conservi di fronte al loro uso la distinzione fra il documento e la illazione.

Dall'uno e dall'altro dei due punti citati consegue la necessità che la *rassegna della stampa* (ciò che oggi si dice, con termine di dubbio gusto, 'selezione') sia ampia e ben dosata relativamente alle fonti, e sopratutto che alla tesi critica che si preferisce opponga, per la tesi che si vuol respingere, l'argomentazione relativa più autorevole esistente. Vale a dire,

Una nuova rivista

alla tesi A (preferita) suffragata dal critico A' (il più autorevole) contro la tesi B (che non si accetta) si faccia corrispondere l'appoggio dell'argomentazione critica B' (che anche in questo caso ha da essere la più autorevole). Non sarebbe giuocare onesto, ad esempio, se di fronte a una tesi sostenuta dal Croce contrapponessimo, per l'opposta tesi, anziché l'argomentazione del critico anticrociano più autorevole, l'argomentazione di un anonimo corsivista di un giornaletto di provincia.

Vediamo ora, attraverso qualche esempio, in qual misura la rassegna del Ragghianti risponda a queste elementari esigenze. Nel secondo fascicolo di *Sele-Arte* un discreto numero di pagine (17-26) è dedicato al Wright, notevole personalità dell'architettura moderna, giustamente posta in rilievo; ma in quelle pagine non tanto si informa il lettore sull'attività del Wright, quanto invece se ne traccia un'assoluta apologia. Ora, noi sappiamo che ai cento giudizi positivi sull'opera del Wright ne fan riscontro cento negativi, ugualmente autorevoli. Siamo cioè, nella realtà, di fronte a un problema fra i più dibattuti; mentre, nella rivista, sembra che il problema sia pacifico e le tesi sostenute dal Wright universalmente accettate. Siamo, evidentemente, al di fuori della giusta funzione informativa.

Ancora nel secondo fascicolo, vi è un articoletto sull'arte come propaganda nell'URSS (pp. 35-36). Ma il redattore, nella sua argomentazione, ci rimanda a dei 'rendiconti stenografici dell'Accademia di Belle Arti di Mosca'. Dove li ha visti, quei resoconti? da quale fonte, da quale agenzia, bollettino o rivista li ha tratti? e il lettore che voglia consultarli dove li va a trovare, nel caso che gli interessi studiarli integralmente? Eppure, quale professore accetterebbe in una tesi di laurea una indicazione di fonti o di 'atti' che non offrisse il riferimento preciso (data, luogo di stampa, volume o fascicolo, numero della pagina)? Sempre sullo stesso tema, ma questa volta nel primo fascicolo di *Sele-Arte*, in una rassegna dedicata a Guttuso, riaffiora, in tre sbrigative righe redazionali, il tema dell'arte asservita alla 'propaganda' sovietica (pag. 50). Ma perché non offrire al lettore l'indicazione delle fondamentali ricerche e teorizzazioni che si hanno su questo problema (da Gorkij a Zdanov, a Ehrenburg, a Fadeev)? Anche in questo caso siamo al di fuori di una onesta funzione informativa.

Quanto alle deficienze sul terzo punto da noi prima indicato, esse sono naturalmente collegate alle deficienze sui due primi punti e si riassumono nella incompletezza delle rassegne stampa, nella eccessiva predilezione per le fonti americane, nella povertà o mancanza di fonti tedesche, cecoslovacche, polacche, sovietiche.

Divulgazione. - Contrastatissimo termine, ma che pare tuttavia universalmente inteso come necessità di interessare a un determinato problema il maggior numero di persone possibile, senza nulla sottrarre alla qualità. Estendere dunque la *quantità* dei consumatori di cultura senza abbassare la *qualità* della produzione. È questo un compito tanto difficile quanto importante; è però un compito, in fondo, che ognuno di noi nella propria quotidiana attività, si propone di assolvere. In parole povere, si tratta di assimilare *tutti* gli elementi di ricerca e di studio che sono emersi attorno a un autore o a un problema e di trasmetterli nella forma più chiara e semplice possibile a chi ci ascolta, ci legge o discute con noi. Trovare un linguaggio semplice; ma non usare un linguaggio antiscientifico. Coloro, ad esempio, che per far comprendere (divulgare) il problema Botticelli, si affannano a riempire le carte di effusioni liriche sulla bellezza o sulla suggestività della *Venere* o dell'*Allegoria*, non compiono opera di divulgazione, ma piuttosto di volgarizzazione; e il problema,

nella sua essenza e nella sua storia, resta ancora, per i lettori di quelle effusioni, un mistero. La pubblicistica corrente ci ha abituati alle grandi fortune editoriali di coloro che, lavorando in simile direzione, *fanno credere* a molti di aver compreso un problema, quando invece ne son stati, caso mai, allontanati più di prima: ché l'attenzione s'è sviata ai margini, ai particolari di second'ordine e la questione, criticamente e storicamente intesa, non s'è chiarita. Questo modo di lavorare, evidentemente, non tanto serve a divulgare un problema, quanto ad accrescere il numero dei presuntuosi saccenti. (E che dire dei giochetti di parola, tipo 'Dufy pittore leggero, Léger pittore ponderoso'? - fasc. I, pp. 46-47). *Una nuova rivista*

Nel secondo fascicolo di *Sele-Arte*, c'è, ad esempio, un pezzo su Lotto: giusta opera di preparazione alle prossime manifestazioni lottiane. Ma guardate, semplicemente, alle didascalie poste in calce alle riproduzioni: 'Fantasia di penombre e di ombre, di luce naturale e artificiale, al crepuscolo'. - 'Una *istantanea* piena di verità e di poesia' (pp. 30-31).

Tali espressioni, e simili, non vanno forse bene anche per altre decine di autori e di opere? Questa non è, a mio parere, giusta divulgazione; e mi fa pensare piuttosto a certi trucchi furbeschi cui ricorrevamo quando eravamo studenti (ai miei tempi era in programma la cosiddetta 'analisi estetica'): che c'impadronivamo di certe espressioni generiche gradite al nostro professore, e andavamo ripetendole, con sicuro effetto, per ogni autore, per ogni componimento; e così il termine 'pensoso' s'adattava a ogni lirica, fosse leopardiana o pascoliana, e l' 'efficace' andava bene (insieme all' 'immediato' o al 'suggestivo') sia per il Boccaccio che per il Manzoni.

Volgarizzazione. - Ecco dunque il nemico numero uno, la caduta nell'approssimativo, nel generico, l'evasione dai problemi e dalla storia dei problemi. Genericità di informazione, trattamento troppo sbrigativo delle fonti, incompletezza delle rassegne critiche, tendenziosità nell'impostazione sono i componenti, l'uno all'altro strettamente legati, di ciò che si suol chiamare, appunto, *volgarizzazione* (l'elemosina che, nel campo della cultura, i più abbienti fanno ai meno abbienti). E non vorremmo che *Sele-Arte* ci precipitasse a capofitto nella volgarizzazione.

Adriano Seroni

Cruciverba. - Nulla da obbiettare, in principio, alla trovata dell'ultimo numero di *Sele-Arte*: un 'cruciverba' a chiave storico-artistica. Anche il pubblico comune, cui quella rivista ama rivolgersi, non avrà che da imparare scartabellando, per la soluzione, qualche enciclopedia o dizionarietto speciale. Tutto fa brodo; e le vie della cultura sono infinite.

Ma, si rammenti, anche codesti giochi hanno una loro prassi fondata su regole esatte da osservarsi reciprocamente. E, dopo essermi provato alla soluzione, mi chiedo se gli estensori dell'indovinello abbiano davvero assolta la parte loro, di porre soltanto domande che, per la stretta univocità e la certezza dell'informazione, siano tutte sicuramente solubili.

Per qualche esempio. Prima orizzontale: *Settala* e *Santi* stanno bene; seconda: *Ave* e *Rizzo*, bene anch'essi; terza: egregiamente il *Mor*, meno bene il *D'Arco*, che si occupò di artisti mantovani, non di cremonesi; quarta: passi *Biagio* (D'Antonio), sebbene sia acquisizione critica recente, quasi irreperibile per il pubblico comune dei solutori; quinta: ineccepibili *Beham* e *Lampi*; bene ancora, nella sesta: *Oro* e *A. S.* (Antonio Solario). Ma, alla settima: è lecito, per 'esponente della critica del Settecento', suggerire un *Laocon* (salvo uno sbaglio mio), invece del *Laokoon* del Lessing? E nella ottava: *Sab* può indicare il neo-classico Sabatelli,

Cruciverba e *La* può stare per *Laura* (Dianti); ma potrà il concorrente arrischiare che il pittore che 'firmò e datò nel 1650 la pala del Carmine a Bergamo' sia davvero lo Zugno, morto trent'anni prima? E alla nona: sarà regolare che per 'la regione del gotico' il concorrente si contenti di un *Ile* (che starebbe per Ile-de-France) posto che di isole ce n'è tante? O che sia costretto, per un 'medaglista svizzero del secolo XIX', a compitare un *Droz*, la cui vita si svolse per due terzi almeno nel secolo precedente? E vada pure per *Docc.* (documenti), come sigla, alquanto barbarica, dei testi di archivio. Niente da ridire su *Vivin* e *Sorzi* (Brusasorzi), nella decima orizzontale; e, nella undicesima, per *Sano* (di Pietro) e gli *Erri*; dubbio, invece, sembrerebbe (e pur non è) lo *Stomer* nella dodicesima, dato che lo si indica come fiammingo, mentre dai nuovi documenti, risulta di estrazione olandese; nessun dubbio, invece, per le iniziali di chiusura *M. I.* che tornano bene per Matteo Ingoli.

E nelle verticali. Prima: non mi risulta che il 'Canaletto inglese' Samuel Scott abbreviasse il suo nome in *Sam*, ma lasciamolo fare; seconda: bene per *Evo* e vada per *E. R.* (Ercole Roberti), sebbene non sia ancora pacifico che egli abbia collaborato col Cossa a Schifanoia; pacifico invece *Alvar* (Aalto), se anche quel 'famoso' potrebbe indurre in dubbio; terza: indiscutibili *Ter* e *Holbein*; quarta: *B. A.* (Bartolommeo Ammannati) fu davvero il marito di Laura Battiferri e *Vos* (de Vos) fu effettivamente in Italia, ma prima della data indicata; nella quinta e nella sesta filano a meraviglia *Arcimboldi* e *Carneo*; nella settima *Azeglio* e *R. M.* (Rocco Marconi); nella ottava *I. A.* (Jacopo Avanzi) e *Re*; nella nona *Sodoma* vince il palio di Siena e *Sir* (Anthony van Dyck) lavora in Inghilterra; ma nella decima *pseudo* è definizione piuttosto ambigua per 'gli affini degli artisti antichi'. Dalla undicesima veniamo a conoscere l'architetto *Nervi* e ci torna a mente che *Goro* senese lavorò in Sicilia; dalla dodicesima emerge il *Pencz*, ma, nella tredicesima, il suggerimento 'nelle catacombe' è ingannevole perché *ipogeo* è esso stesso 'catacomba'. Nulla invece è da contraddire agli *Ociai* come 'lenti del Boschini', che scriveva in lingua veneta. Finis, s. e. e. o.

Avvertano dunque per l'avvenire i redattori del concorso l'obbligo di offrir sempre indicazioni corrette anche su questo campo di gioco; sembrando inumano pretendere che gli aspiranti-solutori debbano, preventivamente, tenere in conto anche gli errori o le sviste o le arrangiature delle domande.

'P.'

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.T.E.B. - BOLOGNA (XII-1952)

ICONOGRAPHY OF THE SAINTS IN TUSCAN PAINTING

by

GEORGE KAFTAL

Prefaced by RICHARD OFFNER

Un volume di pp. LII-1274 colonne, con 1185 illustrazioni e 8 tavole in tricromia f. t.; mm. 305 x 215; rilegato in tela con impressioni in oro, sopraccoperta in tricromia

L. 50.000

Repertorio di circa tremila Santi raffigurati nella pittura toscana, dalle origini al XVI secolo.

La prima parte dispone, nell'ordine alfabetico dei nomi, le immagini singole, i «cicli» di storie e le «scene» della vita di ciascun Santo o Beato. Brevi cenni narrano la vita del protagonista secondo l'agiografia approvata, determinano il tipo, precisano gli attributi, trascrivono le iscrizioni dei cartigli e forniscono ogni mezzo per individuare il Santo raffigurato. I numerosi indici di cui è costituita la seconda parte riferendosi agli attributi, ai caratteri distintivi, alle opere, ai luoghi, ai musei, alle chiese, ai pittori, ai Santi comunque ricordati nell'opera, alle riproduzioni delle opere d'arte, permettono di trarre profitto dal copioso materiale raccolto. L'interesse di questo lavoro, originale nella storiografia artistica del '900, non si restringe all'ambito degli specialisti, ma si estende ad ogni cultore di discipline storiche.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Sono usciti:

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua.**

Diego Martelli - **Scritti d'arte** - *a cura di* Antonio Boschetto.

In corso di stampa:

Roberto Longhi - **Buongoverno.**

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena.**

Alberto Graziani - **Scritti d'arte.**

Antologia critica americana - *a cura di* Antonio Russi.

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Seguiranno nel 1953:

Anna Banti - **Il bastardo.**

Madame Calderon de la Barca - **Vita al Messico** - *a cura di* Emilio Cecchi.

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Adelia Noferi - **Studi sul Petrarca.**

SANSONI FIRENZE

INDICI
di
PARAGONE

1952
ARTE

INDICE DEGLI AUTORI

(Le lettere fra parentesi dopo i titoli degli scritti indicano: (a) i saggi; (b) i contributi all'antologia di artisti; (c) gli appunti varî su libri, mostre, ecc. Le citazioni in parentesi quadra si riferiscono ai brani riportati nell'antologia di critici. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista, il tondo la pagina).

AMBROSOLI, Luigi: La storia dell'arte e gli esami di maturità classica; **35**, 55-58 (*c*).
ARCANGELI, Francesco: L'alfabeto di Van Gogh; **29**, 21-51 (*a*).
— Editoriale: Arte sacra a Novara; **25**, 3-7.
— Due inediti del Crespi; **25**, 43-47 (*b*).
— Mostre a Parigi; **31**, 54-64 (*c*).
— Corot e Soutine a Venezia; **33**, 54-64 (*c*).
[*BACCIO DEL BIANCO*: Frammento di lettera autobiografica; **33**, 30-37.]
BANTI, Anna: Thadée Natanson - Le Bonnard que je propose; **25**, 53-54 (*c*).
BLOCH, Vitale: I Caravaggeschi a Utrecht e Anversa; **33**, 14-20 (*a*).
— In memoriam R. L. D.; **33**, 64 (*c*).
BOLOGNA, Ferdinando: Due dipinti di Niccolò Tegliacci; **35**, 37-40 (*b*).
BOSCHETTO, Antonio: Per Giovanni Lanfranco; **29**, 12-21 (*a*).
CASTELNUOVO, Enrico: Un libro di Ilaria Toesca su Andrea e Nino Pisani, Firenze, 1950; **29**, 62-64 (*c*).
CAUSA, Raffaello: Due tavole inedite e una precisazione cronologica di Cristoforo Scacco; **25**, 40-43 (*b*).

CREMONA, Italo: 'Acetilene'; II, **25**, 54-62 (*c*).
— 'Acetilene'; III, **31**, 49-54 (*c*).
— 'Acetilene'; IV, **35**, 33-49 (*c*).
FROEHLICH-BUME, Lili: Su Pietro Vecchia; **31**, 34-37 (*a*).
GRASSI, Luigi: Deposizione inedita dell'Assereto; **31**, 40-42 (*b*).
— Ancora dei concorsi a cattedre di storia dell'arte nei licei; **35**, 50-53 (*c*).
GREGORI, Mina: La mostra dei Mosani a Parigi; **29**, 54-57 (*c*).
— La mostra della 'Madonna nell'arte in Liguria'; **35**, 58-61 (*c*).
LANDINI, Lando: La mostra di Signac a Parigi; **25**, 50-53 (*c*).
LONGHI, Roberto: Presenza di Masaccio nel trittico della Neve; **25**, 8-16 (*a*).
— Ricordo di Enrico Reycend; **27**, 43-55 (*a*).
— Difficoltà di Leonardo; **29**, 10-12 (*a*).
— Giotto spazioso; **31**, 18-24 (*a*).
— Letteratura artistica e letteratura nazionale; **33**, 6-14 (*a*).
— Il 'Maestro di Pratovecchio'; **35**, 10-37 (*a*).
— Omaggio a Benedetto Croce; **35**, 3-9.
— Editoriale: I cataloghi dei Musei; **27**, 3-7.
— Editoriale: I tesori del Medio Evo Italiano a Parigi; **29**, 3-9.
— Editoriale: Pittura-colore-storia e una domanda; **33**, 3-6.
— Ancora sulla cultura del Fouquet; **27**, 56-57 (*b*).
— Due disegni del Giani; **27**, 62 (*b*).
— Un pannello di Ambrogio Lorenzetti; **31**, 39-40 (*b*).
— Un ritratto del Pontormo; **35**, 40-41 (*b*).
— Due 'mitologie' di Luca Giordano; **35**, 41-43 (*b*).
— I Fiamminghi e l'Italia; **25**, 47-50 (*c*).
— Novelletta del Caravaggio 'invertito'; **25**, 62-64 (*c*).
— Corrado Cagli e Simone Martini; **25**, 64 (*c*).
— Gli Uffizi sistemati; **29**, 57-62 (*c*).
— Quadri italiani di Berlino a Sciaffusa (1951); **33**, 39-46 (*c*).
— La mostra della natura morta all'Orangerie; **33**, 46-52 (*c*).
— Caravaggio en de Nederlanden, Catalogus, Utrecht-Antwerpen, 1952; **33**, 52-58 (*c*).
— Postilla a 'Su Pietro Vecchia'; **31**, 37-39.
— Postilla a 'Concorsi di storia dell'arte'; **35**, 53-54 (*c*).
MAHON, Denis: An Addition to Caravaggio's Early Period; **25**, 20-31 (*a*).

MEISS, Millard: Scusi, ma sempre Duccio; **27**, 63-64 (*c*).
[*MILIZIA, Francesco*: Dalle opere complete riguardanti le belle arti; **31**, 47-49.]
'*P*': Cruciverba; **35**, 63-64 (*c*).
PARRONCHI, Alessandro: Preistoria di Rosai; **25**, 31-41 (*a*).
PFISTER, Federico: Il 'Cicerone' del Burckhardt; **27**, 8-23 (*a*).
SERONI, Adriano: Informazione, divulgazione, volgarizzazione; **35**, 61-63 (*c*).
TESTORI, Giovanni: Su Francesco del Cairo; **27**, 24-43 (*a*).
— Appunti su Ennio Morlotti; **33**, 21-30 (*a*).
TOESCA, Ilaria: Gli uomini famosi della Cronaca Cockerell; **25**, 16-20 (*a*).
— Cristoforo Cortese; **29**, 51-53 (*b*).
ULIVI, Ferruccio: Francesco Milizia scrittore; **31**, 3-18 (*a*).
ZERI, Federico: Agnolo Bronzino: il 'San Giovanni Battista' della Cappella di Palazzo Vecchio; **27**, 57-59 (*b*).
— Lelio Orsi: una 'Annunciazione'; **27**, 59-62 (*b*).
— Giovanni da San Giovanni: la 'Notte'; **31**, 42-47 (*b*).
— Giuseppe Recco: una 'Natura morta' giovanile; **33**, 37-38 (*b*).
WEISE, Georg: Il termine 'tardo gotico' nell'arte settentrionale; **31**, 24-34 (*a*).

INDICE DEI NOMI

(In questo indice i nomi in tondo sono degli artisti; quelli in corsivo dei critici o scrittori citati; quelli in maiuscoletto delle persone cui è dedicata una trattazione particolare. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista; il tondo, la pagina).

A

Aalto, Alvar, **35**, 47, 64. Aertsen, Pieter, **33**, 49, 57. *Aeschlimann, Karl Eduard*, **29**, 52. *Affò, Ireneo*, **33**, 13. Agostino di Duccio, **35**, 15, 23. *Agucchia, G. Battista*, **31**, 45. Albani, Francesco **29**, 15, 18. ALBERTI, LEON BATTISTA, **35**, 13-35 passim. Alberti, Leon Battista, **29**, 10; **31**, 31; **33**, 7, 10. Albertinelli, Mariotto, **29**, 62. Algardi, Alessandro, **29**, 20. *Algarotti, Francesco*, **31**, 5, 6, 7, 8; **33**, 12. Aligny, Théodore, **33**, 58. *Alizeri, Federigo*, **35**, 60, 61. Altdorfer, Albrecht, **29**, 46. *Alvaro, Corrado*, **35**, 47. Ambrosi, Pietro di Giovanni, **33**, 41; **35**, 18. Ammannati, Bartolomeo, **35**, 64. Andrea di Giusto, **35**, 20. ANDREA PISANO, **29**, 62, 63, 64. Andrea Pisano, **29**, 4, 56. Angelico (Fra Giovanni da Fiesole, detto il Beato), **25**, 4, 10, 18; **27**, 4, 56; **31**, 27; **33**, 41; **35**, 12, 13, 16, 17, 22, 23, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 36, 37. Anker, Albert, **29**, 21. Ansaldo, G. Andrea, **31**, 41, 42. *Antal, Federico*, **31**, 12. Antelami, Benedetto, **29**, 4. Antonelli, Alessandro, **27**, 53. Antonello da Messina, **25**, 47, 50; **27**, 56; **33**, 44, 45, 48 (tav. 22); **35**, 34. *Antoni, Carlo*, **31**, 10.

Antoniazzo, Romano, **25**, 41. Antonio da Fabriano, **35**, 19. *Apollinaire, Guillaume*, **33**, 62. *Arcangeli, Francesco*, **35**, 59. Arcimboldi, Giuseppe, **35**, 64. Archinti, Luigi (Chirtani), **27**, 50. Arcuccio, Angiolillo, **25**, 42. *Aretino, Pietro*, **35**, 15. *Argan, G. Carlo*, **31**, 7. *Argenville, Ant. Giuseppe*, **29**, 13, 19. Aristide Tebano, **35**, 15. *Aristotele*, **35**, 56. Arnolfo di Cambio, **29**, 4; **31**, 20. Asclepiodoro, **35**, 15. Assereto, Gioacchino, **27**, 27, 41; **31**, 40, 41, 42 (tav. 16); **35**, 59. Avanzi, Jacopo, **35**, 64. *Averroè*, **25**, 56. Avondo, Vittorio, **27**, 46, 47, 55. Aymone, Giuseppe, **25**, 6.

B

Baburen, Theodoor, **33**, 15, 18, 19, 54, 55. Baccio del Bianco, **33**, 12, 36. Bachiacca (Francesco Ubertini detto il), **31**, 47. Backofen, Hans, **31**, 33. Badalocchio, Sisto, **29**, 18, 21. *Baglione, Giovanni*, **25**, 21, 29, 30; **33**, 16. Baldassarre d'Este ('Vicino da Ferrara'), **35**, 34. *Baldinucci, Filippo*, **31**, 43, 44, 46, 47; **33**, 12. Baldovinetti, Alessio, **35**, 23, 29, 33. Balla, Giacomo, **31**, 62. *Balzac, Honoré*, **25**, 54. *Baretti, Giuseppe*, **31**, 3, 6, 9, 14, 18. Bargue, Charles, **29**, 25. Barna da Siena, **29**, 5. Barnaba da Modena, **35**, 58, 59. Barocci, Federico, **31**, 41. *Baroni, Costantino*, **27**, 27, 41. Bartolo di Fredi, **35**, 38. Bartolomeo (Fra) Della Porta, **29**, 62. Baschenis, Evaristo, **33**, 37, 38, 51. Bassano (Jacopo da Ponte detto il), **31**, 34; **33**, 49; **35**, 59. Bastiani, Lazzaro, **33**, 40. *Baudelaire, Charles*, **25**, 3, 34; **27**, 49; **31**, 55; **33**, 60; **35**, 45. *Baudi di Vesme, Alessandro*, **27**, 7, 25. Baugin, Lubin, **33**, 50. Bazille, Frédéric, **31**, 57. 58. *Bazin, Germain*, **33**, 60. Bazzicaluva, Ercole, **31**, 47. Beardsley, Aubrey Vincent, **29**, 28. Befulco, Pietro, **25**, 42. Beham, Hans Sebald, **35**, 63. Bellange, Jacques, **27**, 27. Bellini, Giovanni, **25**, 4; **29**, 8, 61; **31**, 56; **33**, 39, 44, 45. Bellini, Jacopo, **29**, 52; **31**, 38; **35**, 59, 60 (tav. 31). *Bellori, G. Pietro*, **25**, 21; **29**, 13, 15; **31**, 45; **33**, 12. Bellotto, Bernardo, **33**, 59. Bembo, Bonifacio, **33**, 11. Benefial, Marco, **33**, 13. Benoit, Pierre, **35**, 47. Benvenuto da Imola, **35**, 14. Benvenuto di Giovanni, **35**, 18. *Berenson, Bernard*, **25**, 18, 62, 63, 64; **35**, 11, 18, 19, 23, 26, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 59. Bergognone (Ambrogio da Fossano detto il), **25**, 49. *Bernanos, Georges*, **31**, 50. Bernard, Emile, **29**, 35, 37, 38, 39, 40. *Bernardi, Marziano*, **27**, 49. *Bernardini, Giulio*, **35**, 35. Bernier, Camille, **29**, 21. Bernini, G. Lorenzo, **29**, 17, 18. Berruguete, Alonso, **25**, 41; **33**, 42. Bertin, F. Edouard, **33**, 58. *Bertolotti, Antonino*, **29**, 16. Besson, George, **31**, 63. Bettera, Bartolomeo, **33**, 38. *Bettinelli, Saverio*, **31**, 4, 6, 9, 14, 15. Bewick, Thomas, **31**, 53. Biagio d'Antonio, **35**, 59, 63. Bianchi, Mosé, **27**, 48. *Bianconi, G. Ludovico*, **33**, 13. Biduino, **29**, 4. Bijlert, Jan (van), **33**, 18, 57. Bilivert, Giovanni, **33**, 31, 32. Birolli, Renato, **31**, 63. Blake, William, **25**, 62; **35**, 47. Blanc, Charles, **29**, 30. *Bloch, Vitale*, **25**, 24; **33**, 54, 57. Blocklandt, Antonie, **27**, 27. Bloemaert, Abraham, **27**, 27; **33**, 15, 53. *Bo, Carlo*, **25**, 35. Boccacci, Vincenzo, **33**, 32, 33, 34. *Boccaccio, Giovanni*, **29**, 42; **35**, 63. Boccati, Giovanni, **33**, 40; **35**, 18, 21, 22, 23, 33, 34, 35, 36, 37. Boccioni, Umberto, **25**, 33; **31**, 62. Böcklin, Arnoldo, **35**, 43. *Bode, Wilhelm (von)*, **25**, 8; **27**, 23; **33**, 39, 40, 41, 44, 64. *Bodmer, Karl*, **29**, 21. Boldini, Giovanni, **27**, 49. *Bologna, Ferdinando*, **25**, 42; **27**, 56. Bonfigli, Benedetto, **35**, 18, 19, 22, 35, 36. Bonington, Richard Parkes, **29**, 21, 22; **33**, 59. Bonnard, Pierre, **25**, 53-54. Bonnard, Pierre, **31**, 60; **33**, 64; **35**, 49. Bononе, Carlo, **33**, 55. *Bonzi, Mario*, **31**, 40. Bor, Paulus, **33**, 15, 19, 57. *Borenius, Tancredi*, **25**, 41. *Borghini, Vincenzo*, **33**, 11. Borra, Pompeo, **31**, 62. Bosboom, Johannes, **29**, 22, 26. *Boschini, Marco*, **31**, 36, 38; **33**, 12; **35**, 64. *Bottari, G. Gaetano*, **33**, 10, 13, 44. Botticelli, Sandro, **27**, 21;

31, 31; **33**, 39, 41, 43; **35**, 62. Botticini, Francesco, **27**, 4; **35**, 22, 36, 37. Boudin, Eugène, **27**, 49; **29**, 21, 22; **31**, 55, 56; **33**, 60, 61. Boughton, George Henry, **29**, 21. *Bouret, Jean*, **29**, 5. Bouts, Dierk, **31**, 28 (tav. 5 a, 5 b); **33**, 39. Bracque, George, **25**, 36; **31**, 58, 59, 62. Braekeleer, Henri (de) jr., **29**, 21, 25. Bramante, Donato, **25**, 49. Bramantino (Bartolomeo Suardi detto il), **25**, 49. *Brambilla, Camillo*, **27**, 24. *Brandi, Cesare*, **25**, 33, 39; **35**, 39. Brandi, Giacinto, **29**, 15. *Braun, Ed. Wilhelm*, **29**, 54. Brea, Lodovico, **35**, 58. Breitner, George Hendrick, **29**, 26, 27, 28. Breton, Emile, **29**, 21. Breton, Jules, **29**, 21. *Briganti, Giuliano*, **35**, 41. Bril, Paolo, **25**, 50. *Bringolf, Walther*, **33**, 40. *Brockhaus, Heindrich*, **25**, 17. *Brockwell, Maurice*, **35**, 37. Bronchorst, Jan Gerritsz, **33**, 20. Bronchorst (i), **33**, 57. Bronzino, Agnolo, **27**, 57-59, (tavv. 24-25). Bronzino, Agnolo, **27**, 60; **33**, 5, 39; **35**, 41. Brueghel, Pieter, **29**, 23. Brunelleschi, Filippo, **25**, 14; **31**, 21, 24, 31; **35**, 13, 14, 15, 25, 31. *Bruno, Giordano*, **27**, 38. Brusasorzi, (Felice Ricci detto il), **35**, 64. Burckhardt, Jacob, **27**, 8-23. *Burckhardt, Jacob*, **31**, 25. Busch, Wilhelm, **35**, 44. Buyteweck, Wilhelm, **31**, 38; **33**, 16. *Byron, George*, **27**, 18.

C

Cagli, Corrado, **25**, 64. *Calcaterra, Carlo*, **31**, 15. Calderini, Marco, **27**, 48, 51, 52. Callot, Jacques, **31**, 47. *Camerana, Giovanni*, **27**, 47, 49. *Campana, Dino*, **25**, 34, 35. Campi (i), **33**, 57. Campi, Vincenzo, **33**, 49. Campin, Jean, **33**, 53. Canaletto (Antonio Canal detto il), **27**, 51; **31**, 56; **33**, 59. Canova, Antonio, **27**, 62; **31**, 6. Cantagallina, Remigio, **31**, 47. *Cantù, Cesare*, **25**, 62, 63, 64. Caporali, Bartolomeo, **35**, 19, 22, 26, 37. Caracciolo, G. B. (detto il Battistello), **25**, 64. Caraglio, G. Giacomo, **25**, 64. Caravaggio (il), **25**, 20-31 (tavv. 14-17), 62-64; **33**, 15-20, 52-57. Caravaggio (il), **25**, 4; **27**, 27, 34, 39, 40; **29**, 3, 9, 18, 21, 61; **31**, 38, 52, 56, 57; **33**, 40, 42, 49, 50, 51. Carcano, Filippo, **27**, 47, 48. *Carducci, Giosuè*, **27**, 52. Cariani (Giovanni Busi detto il), **33**, 22, 42. Carneo, Antonio, **31**, 38; **35**, 64. Carpaccio, Vittore, **29**, 61; **33**, 48. Carpioni, Giulio, **31**, 34. Carrà, Carlo, **25**, 5, 6, 33, 38; **29**, 28; **31**, 62. Carracci (i), **25**, 45, 64; **27**, 27; **29**, 14; **31**, 37; **33**, 40. Carracci, Annibale, **29**, 16, 17, 18; **31**, 44. *Carta, Francesco*, **29**, 53. Casorati, Felice, **25**, 5. *Cassagne, Armand Théophile*, **29**, 27. *Cassou, Jean*, **25**, 53. Castagno, Andrea (del), **27**, 6; **31**, 28; **33**, 41; **35**, 11, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 33, 36, 37. *Catone*, **31**, 48. *Cattaneo, Carlo*, **33**, 7. *Causa, Raffaello*, **33**, 37, 38. *Cavalcaselle, G. Battista*, **25**, 10; **31**, 18; **33**, 13, 64; **35**, 18, 33, 36. Cavallino, Bernardo, **29**, 20; **31**, 34; **33**, 38. *Cecchi, Emilio*, **27**, 46; **35**, 4. Cecioni, Adriano, **31**, 53. Cellini, Benvenuto, **33**, 7, 11; **35**, 10. *Cennini, Cennino*, **33**, 7, 10. Cerano (G. Battista Crespi, detto il), **27**, 28, 29; **31**, 41; **33**, 42. Ceruti, Giacomo, **35**, 20. *Cesarotti, Melchiorre*, **31**, 5. Cézanne, Paul, **25**, 37, 38, 39, 62; **29**, 35; **31**, 59, 61, 63; **33**, 21, 22, 23, 52, 62; **35**, 49. Chagall, Marc, **29**, 25; **33**, 62. Champaigne, Philippe (de), **33**, 18. *Chamson, André*, **29**, 3, 6, 8. Chardin, G. B. Siméon, **33**, 47, 52. Charlet, Omer, **29**, 22. Charonton, Enguerrand, **25**, 50; **27**, 56. *Chastel, André*, **27**, 56; **29**, 4. *Chateaubriand, F. René*, **27**, 18. Chenu, A. P. Bienvenu, **29**, 21. Ciardi, Guglielmo, **27**, 48. *Cicerone*, **31**, 49. Cicognara, Antonio, **35**, 24, 36. *Cicognara, Leopoldo*, **27**, 18; **33**, 13. Cignaroli, G. Bettino, **33**, 13. Cigoli (Ludovico Cardi detto il), **33**, 32. Cimabue, **25**, 57, 58; **27**, 63; **29**, 57. Ciminaghi, Virginio, **25**, 6. Cimone, **35**, 15. *Clark, Kenneth*, **25**, 8, 13, 14, 15. Cobaert, Jacob, **25**, 26, 27, 28, 29, 30. Cock, César (de), **29**, 31. *Cocteau, Jean*, **35**, 47. Cola dell'Amatrice, **35**, 33. Colantonio, **25**, 50; **27**, 56, 57 (tav. 23). Collart, Marie, **29**, 21. *Colombier, Pierre*,

29, 5. *Colvin, Sidney*, **25**, 17. *Combes, Jacques*, **29**, 30. Compte-Calix, F. Claudius, **29**, 21. Constable, John, **27**, 46; **31**, 58, 59; **33**, 59. Coppo di Marcovaldo, **29**, 5. *Corneille, Pierre*, **31**, 49. Cornelisz, Cornelio, di Haarlem, **27**, 27. Corot, J. B. Camille, **33**, 58-61 (tavv. 28-29). Corot, J. B. Camille, **27**, 43, 45, 51, 52; **29**, 21, 22; **31**, 55, 56, 58. Correggio (Antonio Allegri detto il), **25**, 64; **27**, 21; **29**, 13, 61. Cortese, Cristoforo, **29**, 51-53 (tavv. 21-24). Cossa, Francesco (del), **33**, 40; **35**, 24, 36, 64. Cotán, Sanchez, **33**, 50. Courbet, Gustave, **29**, 30, 34; **31**, 55, 56, 57, 58; **33**, 21, 22, 23, 52, 58, 60, 63. Crabeth, Wouter Pietersz, **33**, 55, 56. Craig, Gordon, **25**, 32. Cranach, Luca, **33**, 39. Credi, Lorenzo (di), **33**, 41. Crespi, Daniele, **27**, 29. Crespi, Giuseppe Maria, **25**, 43-47 (tavv. 29-30). Crespi, Giuseppe Maria, **33**, 52. Crespi, Luigi, **33**, 13. Crivelli, Carlo, **31**, 51; **33**, 48. Croce, Benedetto, **35**, 3-9. *Croce, Benedetto*, **27**, 8, 11, 15; **29**, 10; **31**, 7; **33**, 8; **35**, 62. *Cusani, Francesco*, **27**, 25.

D

D'Andrade, Alfredo, **27**, 47. Daniele da Volterra, **27**, 61. *Dante*, **29**, 42; **31**, 15; **33**, 10. *D'Arco, Carlo*, **35**, 63. D'Arpino, Giuseppe Cesare, **25**, 27, 28, 29, 30. *Datini, Marco*, **33**, 10. Daubigny, Ch. François, **29**, 21; **31**, 55. Daumier, Honoré, **27**, 62; **29**, 29, 30, 32, 33. David, Gérard, **25**, 48. David, Jérôme, **33**, 36. David, Luigi, **31**, 5, 7, 14, 15. *Davies, Martin*, **25**, 9, 10, 11, 12; **27**, 3, 4, 5, 6; **35**, 25, 36, 37. *D'Azeglio, Roberto*, **27**, 46; **33**, 13; **35**, 64. De' Barbari, Jacopo, **27**, 4; **31**, 52, 53; **33**, 47, 49. Debussy, Claude, **31**, 61. Decamps, Alexandre, **29**, 21. De Chirico, Giorgio, **25**, 53; **33**, 51. De Coster, Adam, **33**, 53. De Dominicis, Bernardo, **29**, 13; **35**, 42, 43. De Ferrari, G. Andrea, **35**, 60, 61. Degas, Edgar, **29**, 35; **33**, 61. De Gheyn, Jacques, III, **33**, 57. De Grada, Raffaele, **33**, 24. De Koninck, Salomon, **29**, 39. Delacroix, Eugène, **29**, 29, 30, 31, 43; **33**, 58, 61. Delaroche, Paul, **29**, 21, 23. Delaunay, Robert, **31**, 61, 62 (tav. 23). Del Cairo, Francesco, **27**, 24-43 (tavv. 1-9). Delitio, Andrea, **33**, 10. *Dell'Acqua, G. Alberto*, **27**, 27. *Della Cornia, Antonio*, **27**, 26, 36. *Della Pergola, Paola*, **29**, 19, 20. Della Robbia, Luca, **25**, 4; **29**, 10, 56; **35**, 13, 14, 24, 29, 33. *Della Valle, Federico*, **27**, 37, 42. *Della Valle, Guglielmo*, **33**, 13. Delleani, Lorenzo, **27**, 46, 49, 50, 55; **29**, 28. *Delogu, Giuseppe*, **31**, 40. De Mio, Giovanni, **27**, 62. Depero, Fortunato, **31**, 62. De Pisis, Filippo, **27**, 50, 52; **29**, 36; **33**, 64. Derain, André, **25**, 37; **33**, 62. *De Rinaldis, Aldo*, **35**, 38. De Roberti, Ercole, 29, 13, **31**, 51; **33**, 39, 42; **35**, 64. *De Sanctis, Francesco*, **27**, 18. *De Santis, A.*, **25**, 41. Desnoyer, Francis, **31**, 63. Díaz, Virgilio N., **29**, 21. *Dickens, Charles*, **29**, 30. *Di Giacomo, Salvatore*, **35**, 5. *Dolce, Ludovico*, **33**, 11. Domenichino (Domenico Zampieri detto il), **25**, 22; **29**, 13, 14; **33**, 18. Domenico di Bartolo, **35**, 12, 17, 18, 21, 30, 35, 36. Domenico di Michelino, **35**, 33, 34. Domenico Veneziano, **35**, 11-37 passim (tav. 1). Domenico Veneziano, **25**, 16, 19; **33**, 11, 41; Donatello, **25**, 14; **27**, 21; **29**, 10; **31**, 25, 32, 33; **35**, 13, 14, 15, 25, 27. Donato de' Bardi, **35**, 58. Douffet, Gérard, **33**, 53. Droz, Jean Pierre, **35**, 64. Duccio di Boninsegna, **27**, 63. Duccio di Boninsegna, **29**, 5; **35**, 59. Dufy, Raoul, **29**, 36; **31**, 59; **35**, 63. Duja, Pietro, **29**, 61. Dupré, Jules, **29**, 21, 22. Dürer, Alberto, **29**, 46, 61. Dürr, E., **27**, 8.

E

Eastlake, Charles, **25**, 8. Egger-Lienz, Albin, **25**, 57. *Ehrenburg, Jlia*, **35**, 62. Elsheimer, Adam **33**, 20, 54. Ensor, James, **25**, 34, 35; **29**, 25, 35. Erri (gli), **35**, 64. *Eschilo*, **29**, 23.

F

Fadeev, Alexàndr, **35**, 62. *Falke, Otto*, **29**, 56. *Fanfani, Pietro*, **25**, 57, 62. Fattori, Giovanni, **25**, 32. *Fava, Domenico*, **29**, 53. *Fea, Carlo*, **27**, 18. Fei, Paolo di Giovanni, **25**, 13. *Félibien, André*, **29**, 13. *Ferrari, Paolo*, **33**, 7. Feti, Domenico, **31**, 34. Feyen, Eugène, **29**, 21. Feyen-Perrin, François, **29**, 21. Fiasella, Domenico, **35**, 60, 61. *Fiedler, Konrad*, **33**, 39; **35**, 3, 4. *Filarete (Antonio Averulino, detto il)*, **33**, 10; **35**, 25. Filocamo, L., **25**, 5. Finson, Louis, **33**, 53, 56 (tav. 24). *Fiocco, Giuseppe*, **25**, 17; **31**, 20, 22, 37. Fiorenzo di Lorenzo, **35**, 18. *Flora, Francesco*, **33**, 11. *Focillon, Henri*, **27**, 56. *Fokker, Timon Henricus*, **33**, 55. Fontanesi, Antonio, **27**, 44, 45, 46, 47, 50, 55. Foppa, Vincenzo, **25**, 49; **33**, 42; **35**, 58. *Fornari, Antonio*, **27**, 3. *Foscolo, Ugo*, **27**, 62; **31**, 4, 6; **33**, 22. Fougeron, André, **31**, 63. Fouquet, Jean, **25**, 16, 20, 50; **27**, 56 (tavv. 21-22). Fracanzano, Francesco, **29**, 20; **33**, 19. Fragonard, Jean Honoré, **25**, 22. Français, Fr. Louis, **29**, 22. Franceschi, Paolo, **33**, 40. *Francesco da Barberino*, **33**, 10. Franciabigio (Francesco di Cristofano, detto il), **33**, 42. *Frédérel*, **35**, 41. *Friedländer, Walter*, **25**, 47, 48; **33**, 49. *Frisi, Anton Francesco*, **31**, 11. *Fröhlich-Bume, Lili*, **31**, 37, 38. *Fromentin, Eugène*, **25**, 54; **29**, 21. *Fubini, Mario*, **31**, 3. *Fueter, Eduard*, **27**, 8. Funi, Achille, **33**, 23. Furini, Francesco, **31**, 43, 46.

G

Gabrielli, Anna Maria, **31**, 5, 8. Gaddi, Taddeo, **31**, 23; **33**, 41. *Galiani, Bernardo*, **31**, 7. *Galiani, Ferdinando*, **31**, 7. *Galilei, Galileo*, **33**, 7; **35**, 56. *Galliani, Berardo*, **31**, 54. Galvi, Francesco, **33**, 37. *Gargiulo, Alfredo*, **35**, 4, 6, 7. *Garin, Eugenio*, **29**, 10; **33**, 10. Gauguin, Paul, **29**, 35, 39, 40, 41, 46, 47, 48, 50; **31**, 59. *Gaye, Johannes*, **33**, 10. *Geiger, Benno*, **27**, 26, 27. Gentile da Fabriano, **25**, 10, 15, 16; **31**, 25; **33**, 41, 48; **35**, 12, 13, 60. Gentileschi, Orazio, **27**, 59; **29**, 17, 18; **31**, 46; **33**, 15, 54, 55, 56. Géricault, Théodore, **27**, 62. Girolamo da Cremona, **33**, 42. Girolamo da Santacroce, **35**, 59. Gerôme, J. L. L., **29**, 21, 22. Geymüller, Heinrich (von), **27**, 18. Gherardini, Melchiorre, **27**, 28. Ghiberti, Lorenzo, **25**, 14; **31**, 27; **33**, 10; **35**, 13, 14, 15. Ghirlandaio, Domenico, **31**, 28; **33**, 41, 43. Ghislandi, Vittore (detto Fra Galgario), **25**, 44. Ghisolfi, Enrico, **27**, 47. *Giacosa, Giuseppe*, **27**, 47. Giani, Felice, **27**, 62 (tavv. 27-28). Gide, André, **25**, 63, 64. *Giglioli, Odoardo H.*, **31**, 43, 47. Gioia, Melchiorre, **31**, 12. Giordano, Luca, **35**, 41-43 (tav. 29). Giordano, Luca, **29**, 20; **31**, 38; **33**, 50. Giorgione, **25**, 8; **31**, 34, 36, 38; **33**, 39. Giottino, **25**, 19. Giotto, **31**, 18-24 (tavv. 1-3). Giotto, **25**, 8; **29**, 5, 63; **31**, 40; **33**, 9, 41, 47; **35**, 11, 59. Giovanni da Milano, **29**, 5. Giovanni da Portogallo, **35**, 20, 34. Giovanni da Rimini, **29**, 5. Giovanni da San Giovanni, **31**, 42-47 (tavv. 17-18). Giovanni da Udine, **33**, 49. Giovanni di Francesco, **33**, 43; **35**, 29, 32, 36. Giovanni di Gaibana, **29**, 5. Giovanni di Piemonte, **35**, 20, 35. Giovanni Pisano, **29**, 4, 5, 63. Girolamo di Giovanni, **35**, 24, 36. Gischia, Léon, **31**, 62. Giunta Pisano, **29**, 5. *Giuntella, Vittorio Emanuele*, **31**, 8. *Giusti, Giuseppe*, **33**, 3. *Giustiniani, Vincenzo*, **33**, 12, 54. Giusto di Padova, **25**, 17, 20. *Gnudi, Cesare*, **25**, 44, 46. *Goethe, Wolfango*, **27**, 16, 17, 18, 20. Godefroid de Huy, **29**, 56, 57. *Goldschmidt, Adolph*, **29**, 55. *Golzio, Vincenzo*, **29**, 18. Gonçalves (i), **35**, 34. Goncourt (i de), **29**, 37, 43, 51. Goro di Gregorio, **35**, 64. *Govoni, Corrado*, **27**, 55. *Gorkij, Massimo*, **35**, 62. *Gozzi, Carlo*, **31**, 4. Gozzoli, Benozzo, **31**, 31; **35**, 19. Goya, Francisco (de), **33**, 52, 63. Grandville, Gérard, **25**, 54. *Grassi,*

Luigi, **35**, 53, 55. *Graziani, Alberto*, **35**, 32. Grebber, Pieter Fransz (de), **33**, 19, 20, 57. Greco (Domenico Theotocopuli detto il), **33**, 61, 62. *Green, Julien*, **25**, 63. *Gregori, Mina*, **29**, 16; **33**, 45. *Gregorovius, Ferdinand*, **25**, 17. Gromaire, Marcel, **31**, 63. Gros, Antoine J., **27**, 62. Groux, Charles (de), **29**, 21, 25, 26, 27, 33. Grünewald, Mathias, **29**, 46; **35**, 27. *Gualandi, Michelangelo*, **33**, 10. Guccio di Mannaia, **29**, 5. *Guglielminetti, E.* **25**, 6. Guido da Siena, **29**, 5. Guizot, F. P. G., **29**, 29. Guttuso, Renato, **35**, 62.

H

Hadeln, Detlev (von), **31**, 38. Haen, David (de), **33**, 55. *Haendke, Berthold*, **29**, 62. Hals, Franz, **29**, 34, 44; **33**, 16, 55. Hamon, Jean Louis, **29**, 21, 22. *Hautecoeur, Louis*, **31**, 5. Hébert, Ernest, **29**, 21. *Hegel, G. G. F.*, **27**, 12. Hemessen, Jan (van), **33**, 57. *Hemingway, Ernest*, **31**, 50. *Hendy, Philip*, **35**, 37. *Hennessy, John Pope*, **25**, 12, 13; **35**, 32. Herkomer, Hubert V., **29**, 28. *Hermann, H.*, **29**, 52. *Hess, Jacob*, **29**, 21. *Heyse, Paolo*, **27**, 11. Hiroshighe, **29**, 40, 41. Hodler, Ferdinand, **25**, 57. *Hoff, Ursula*, **25**, 18. Holbein, Hans, **29**, 25; **35**, 64. Holk, Frank, **29**, 28. Holman Hunt, William, **25**, 62. Honthorst, Gherardo, **33**, 17, 18, 19, 53, 54, 56, 58 (tav. 26). *Hotho, H. Gustav*, **27**, 18. Huet, Paul, **29**, 21. *Hugo, Victor*, **29**, 23, 30. *Huizinga, Johan*, **31**, 27, 33. *Humboldt, Alexander*, **27**, 12.

I

Ibsen, Enrico, **35**, 43. Ingoli, Matteo, **35**, 64. Ingres, Jean August, **31**, 56. Israels, Joseph, **29**, 21-33.

J

Jacopo del Duca, **27**, 60. Jacopo della Quercia, **27**, 21; **31**, 27. Jacque, Charles, **29**, 21. Jammes, Francis, **29**, 7. Janssens, Abraham, **33**, 19, 20, 53. Janssens, Jan, **33**, 19, 20. Jongkind, Johann Barthold, **27**, 49, 51; **29**, 36; **31**, 55, 56, 58; **33**, 61. Jordaens, Jacob, **33**, 19. Jourdan, Théodore, **29**, 21. Jundt, Gustave Adolphe, **29**, 21.

K

Kaegi, Werner, **27**, 8. *Kafka, Franz*, **31**, 64. *Kahn, Rosy*, **29**, 6, 7. Kandinsky, Wassily, **31**, 52, 61, 63; **33**, 62. Keisai, Yensen, **29**, 40. *Keller, Gottfried*, **27**, 18. Kikoine, **33**, 63. Klee, Paul, **25**, 56; **29**, 25; **31**, 62, 63, 64 (tavv. 24 a, 24 b). Klimt, Gustav, **25**, 57, 58, 59. Knaus, Ludwig, **29**, 21, 22. Koekkoek, **29**, 21. Kokoschka, Oskar, **33**, 63. *Kugler, Franz*, **27**, 9, 10, 12, 18, 19; **29**, 14. *Kühnel, Ernst*, **35**, 22.

L

Laermans, Eugène, **31**, 52. Lagey, **29**, 21. *Lamartine, Alphonse (de)*, **29**, 13; **33**, 61. Lampi (Famiglia), **35**, 63. LANFRANCO, GIOVANNI, **29**, 12-21 (tavv. 1-14). *Langton, Douglas*, **33**, 64. *Lanzi, Luigi*, **27**, 18; **29**, 13; **31**, 36; **33**, 7, 13, 51. *Lanyi, Jeno*, **29**, 62. Lastman, Pieter, **31**, 38; **33**, 20. Latour, Georges (de), **33**, 5, 17, 20, 56. Laurens, Jean Paul, **31**, 62; **35**, 45. *Lauts, Jan*, **33**, 45. *Lavagnino, Emilio*, **29**, 4. *Layard, Austen Henry*, **25**, 8. Leclerc, Jean, **31**, 37, 38. Léger, Fernand, **31**,

62; **35**, 44, 63. Leinberger, Hans, **31**, 33. Le Nain (i), **33**, 52. Le Nain, Louis, **33**, 16; **35**, 20. Leonardo da Besozzo, **25**, 17. LEONARDO DA VINCI, **29**, 10-12. Leonardo da Vinci, **27**, 4, 6; **29**, 54, 61; **33**, 5, 11, 43, 49. *Leopardi, Giacomo*, **33**, 58, 59, 61. Lépine, Stanislas, **33**, 61. *Lessing, G. Ephraim*, **35**, 63. *Levi, Primo*, **27**, 50. Leymarie, Jean, **29**, 25, 34, 39; **33**, 63. Leys, Jean Pierre, **29**, 21. Leyster, Judith, **33**, 57. Liberale da Verona, **25**, 41. Licinio, Bernardino, **31**, 36. Liebermann, Max, **29**, 28. Lievens, Jan, **33**, 19. Limbourg (i de), **31**, 40; **35**, 13. Linart, Jacques, **33**, 50. *Linneo, Karl*, **27**, 12. Lipchitz, Jacques, **35**, 44, 45. Lippi, Filippino, **35**, 22. Lippi, Filippo, **33**, 43, 44 (tav. 21); **35**, 12, 13, 16, 20, 24, 30, 32. Lisippo, **35**, 14, 15. Lochner, Stephan, **31**, 31 (tav. 6 a). *Lodoli, Carlo*, **31**, 5, 8. *Lomazzo, G. Paolo*, **31**, 41; **33**, 7, 11. Longhi, Pietro, **25**, 44. *Longhi, Roberto*, **25**, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 31, 41, 43, 45, 46; **27**, 27, 37, 39, 40, 41, 42, 59, 63, 64; **29**, 16, 17, 19, 20, 21, 30, 46; **31**, 40, 41, 42; **33**, 16; **35**, 5, 7, 30, 55, 60. Lorenzetti (i), **29**, 3, 4; **31**, 39. LORENZETTI, AMBROGIO, **31**, 39-40 (tav. 15). Lorenzetti, Ambrogio, **29**, 5, 64; **31**, 22; **35**, 14. Lorenzetti, Pietro, **29**, 5; **31**, 40; **35**, 39, 59. 'Lorenzetti, Ugolino', **35**, 38. Lorenzo Monaco, **31**, 27. Lorenzo Veneziano, **33**, 41. Lorrain, Claude, **25**, 52. Lotto, Lorenzo, **31**, 38; **33**, 12, 42; **35**, 63. *Lübke, Wilhelm*, **27**, 18. Luca di Tomè, **31**, 40; **35**, 39, 40. *Lucrezio*, **31**, 49. Lys, Giovanni, **31**, 34; **33**, 17.

M

Mabuse (Jan Gossart detto il), **33**, 53. *Machiavelli, Niccolò*, **27**, 23. Madrazo, **29**, 21, 22. Maes, Nicolas, **29**, 22. 'Maestro degli Adimari', **35**, 21. 'Maestro dell'Altare di Stavelot', **29**, 56, 57 (tav. 27). 'Maestro della Natività di Castello', **35**, 23, 34. 'Maestro dell'Annunciazione di Aix', **25**, 50. 'Maestro del Chiostro degli Aranci', **35**, 20, 31. 'Maestro del Codice di San Giorgio', **29**, 5; **35**, 37. 'Maestro delle Ore di Rohan', **31**, 40. 'Maestro dell'Osservanza', **33**, 40; **35**, 18, 32. 'Maestro delle Vele', **31**, 23. 'Maestro di Badia a Isola', **35**, 59. 'Maestro di Castelseprio', **29**, 54. 'Maestro di Fucecchio', **29**, 54. MAESTRO DI PRATOVECCHIO, **35**, 21-37 (tavv. 2-25). 'Maestro di Pratovecchio', **33**, 40. 'Maestro di Quarrata', **35**, 32. 'Maestro di San Martino', **29**, 6, 7. 'Maestro di San Miniato', **35**, 33. 'Maestro di Santa Maria in Porto Fuori', **33**, 41. 'Maestro H. L.', **31**, 33 (tav. 7 b). 'Maestro Monogrammista I. S. H.', **33**, 57. Maffei, Francesco, **31**, 38. *Magalotti, Lorenzo*, **33**, 7. Magnasco Alessandro, **27**, 26, 27. Magri, Alberto, **25**, 36, 37. *Mahon, Denis*, **25**, 62. *Maier, Andrea*, **31**, 18. Mainardi, Bastiano, **27**, 4; **33**, 41. Maine, Angelo C., **25**, 6. *Maiuri, Amedeo*, **33**, 47. *Mallarmé, Stefano*, **25**, 53; **31**, 60. *Mallé, L.*, **35**, 31, 35. *Malraux, André*, **33**, 5. *Manaresi, Francesco*, **29**, 19. *Mancini, Giulio*, **25**, 21; **29**, 18; **33**, 55. Manessier, Alfred, **25**, 3, 4. Manet, Edouard, **25**, 51; **27**, 51; **29**, 29, 38, 44; **31**, 56, 57; **33**, 52. Manetti, Rutilio, **33**, 57. Manfredi, Bartolomeo, **33**, 18, 20. Mansueti, Giovanni, **29**, 61. Mantegna, Andrea, **29**, 59, 61; **31**, 31; **33**, 11, 40. *Manzoni, Alessandro*, **25**, 4; **29**, 58; **31**, 9; **33**, 22; **35**, 43, 63. Manzù, Giacomo, **25**, 6. *Marangoni, Matteo*, **35**, 32. *Marcenaro, Caterina*, **25**, 50; **31**, 40. Marchesini, Nella, **25**, 5. Marconi, Rocco, **35**, 64. *Mariette, Pierre*, **33**, 13. Marini, Marino, **25**, 6. Maris, **29**, 21, 22, 23. Maris, Jacob, **29**, 26, 28. Maris, Thijs, **29**, 21, 23, 26. Maris, Willem, **29**, 26. Marquet, Albert, **25**, 51; **27**, 51; **31**, 59. *Martelli, Diego*, **27**, 48. Martini, Arturo, **25**, 6. Martini, Simone, **25**, 64; **29**, 5; **33**, 41. MASACCIO, **25**, 8-16 (tavv. 1-5). Masaccio, **31**,

25, 31; **33**, 39, 41, 48; **35**, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 26, 30, 31, 32, 33, 35. Maso di Banco, **29**, 64; **31**, 22, 23; **33**, 41. Masolino, **25**, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 19 (tavv. 6, 7 a, 7 b); **31**, 27; **35**, 12, 13, 30, 31, 32, 60. *Matalon, Stella*, **27**, 38. Matisse, Henri, **25**, 3, 51; **29**, 42, 45; **33**, 62. Matteo di Giovanni, **35**, 33. Matteo de' Pasti, **35**, 15. *Mattioli, Carlo*, **33**, 7. *Maupassant, Guy (de)*, **29**, 43. *Mauriac, François*, **25**, 3. Mauve, Anton, **29**, 21, 23, 26. Mazone, Giovanni, **35**, 59. *Mazza, Angelo*, **31**, 5, 11. Mazzoni, Sebastiano, **25**, 44. *Meier-Graefe, Julius*, **27**, 43. *Meiss, Millard*, **27**, 63; **31**, 23; **35**, 38. Meissonier, Ernest, **27**, 48; **29**, 21, 22, 23. Melozzo da Forlì, **25**, 19, 41; **31**, 28; **33**, 42. Memling, Hans, **25**, 48. Memmo di Filippuccio, **35**, 59. *Merian, Samuel*, **27**, 8. Méryon, Charles, **25**, 32. Mesdag, H. Wilhelm, **29**, 26. Metastasio (Pietro Trapassi detto, il), **27**, 42. Metsu, Gabriel, **33**, 51. Metsys, Jan, **25**, 50. METSYS, QUENTIN, **25**, 48 (tavv. 31-32). Meunier, Constantin, **29**, 25; **31**, 52. *Michel, André*, **29**, 14. Michelangelo Buonarroti, **25**, 9, 10, 12, 14, 63; **27**, 21, 60, 61; **29**, 58; **31**, 10, 11; **33**, 3, 8, 11, 49; **35**, 11. Michele da Verona, **33**, 42. *Michelet, Jules*, **29**, 29, 30; **31**, 25. Michetti, Francesco Paolo, **29**, 22. Mieris, Franz (van), **33**, 18. Migliaro, Vincenzo, **35**, 4. *Milanesi, Gaetano*, **33**, 10. MILIZIA, FRANCESCO, **31**, 3-18. *Milizia, Francesco*, **33**, 7, 13, **31**, 48. Millais, John, **29**, 21, 28. Millet, François, **29**, 21, 22, 26, 29, 30. *Milton, John*, **31**, 13. Mino da Fiesole, **31**, 32. Mino del Reame, **25**, 12. *Mirabeau, H. Gabriel*, **25**, 63, 64. Mirò, Joan, **25**, 56. Modigliani, Amedeo, **33**, 62, 63, 64; **35**, 43, 44. *Momigliano, Attilio*, **29**, 10. Mondrian, Pieter, **31**, 52, 62, 63. MONET, CLAUDE, **31**, 54-61 (tavv. 19-22). Monet, Claude, **25**, 53; **27**, 43, 47, 53; **29**, 26, 38, 41, 43; **33**, 52, 61. Montanari, Giuseppe, **25**, 5. Monticelli, Adolphe, **29**, 36, 43, 48. Moore, Henry, **31**, 52, 62. Morandi, Giorgio, **25**, 48; **31**, 62; **33**, 22, 47, 52. *Morassi, Antonio*, **25**, 48; **31**, 40. Morazzone (Francesco Mazzucchelli, detto il), **27**, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 42; **33**, 37, 58. *Morbio, Carlo*, **25**, 17. *Morelli, Giovanni*, **33**, 13. Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino, detto il), **25**, 24; **33**, 22, 42. *Morgan, Ge. Pierpont*, **33**, 64. Morisot, Berthe, **33**, 61. MORLOTTI, ENNIO, **33**, 21-30 (tavv. 10-19). *Mornet*, **31**, 3. *Morrona, Alessandro (da)*, **33**, 13. *Moschetti, Andrea*, **31**, 19. *Moschini, Vittorio*, **33**, 13. Moser, Lukas, **31**, 25. Multscher, Hans, **31**, 25. Munch, Edoard, **29**, 35, 48, 49, **31**, 52. *Mündler, Otto*, **27**, 18, 23. *Muratori, Ludovico Antonio*, **31**, 3. *Musset, Paul (de)*, **25**, 56. Muziano, Gerolamo, **25**, 50.

N

Nanni di Bartolo, **35**, 23. *Natali, Giulio*, **31**, 12. *Natanson, Thadée*, **25**, 53, 54. Nelli, Ottaviano, **29**, 53. Neri di Bicci, **35**, 21, 22, 35. Neroccio di Lando, **29**, 61. Nervi, Pier Luigi, **35**, 64. *Newton, Isacco*, **29**, 31; **31**, 48. *Niccoli, Niccolò*, **35**, 14. Niccolò da Voltri, **35**, 59. *Nicodemi, Giorgio*, **27**, 26, 27, 36, 42. Nicola Pisano, **29**, 4, 63; **35**, 14. Nicolas de Verdun, **29**, 56, 57 (tav. 28). *Niebuhr, B., George* **27**, 13. Nino Pisano, **29**, 63, 64. *Nodier, Charles*, **25**, 54. Notgero (vescovo), **29**, 55. *Nugent, Margherita*, **27**, 38. Nuvoloni, C. Francesco, **27**, 41, 42. Nuzi, Allegretto, **33**, 41.

O

Oderisi da Gubbio, **29**, 4. *Oeri, Albert*, **27**, 8. *Oertel, Robert*, **25**, 24; **35**, 31. *Olschki, Leonardo*, **29**, 10. *Ors, Eugenio (d')*, **35**, 41. ORSI, LELIO, **27**, 59-62 (tav. 26). Ortensio, **31**, 49. *Ortolani, Sergio*, **29**, 15, 21.

P

Paccagnini, Giovanni, **35**, 30. Pacchiarotto, Giacomo, **27**, 4. *Pacchioni, Guglielmo*, **29**, 57, 62. *Pächt, Otto*, **29**, 52. *Pagano, Mario*, **31**, 14. *Palazzeschi, Aldo*, **25**, 32. Palladio, Antonio, **31**, 7, 48; **33**, 7, 11. *Pallucchini, Rodolfo*, **27**, 7; **33**, 40. Palma, Antonio (il giovane), **31**, 34. Palma, Jacopo (il vecchio), **27**, 42; **31**, 36. *Palmieri, E.*, **31**, 12. *Pancrazi, Pietro*, **33**, 7. Panfilo da Spoleto, **35**, 19. Paolo Veneziano, **29**, 5. *Paradisi, Agostino*, **31**, 5. Parenzano, Bernardo, **33**, 39, 42. Parigi, Giulio, **33**, 32. Parmigianino (Francesco Mazzola, detto il), **27**, 27; **35**, 41. Parrasio, **35**, 15. Pascin, Jules, **33**, 62. *Pascoli, Leone*, **33**, 12. Passavant, J. David, **27**, 18. *Passeri, G. Battista*, **29**, 13, 15, 18, 19, 21; **33**, 12. Passerotti, Bartolomeo, **33**, 49. *Pastor, Ludwig (von)*, **29**, 19. Patini, Teofilo, **31**, 52. Patinier, Joachim, **27**, 60. Pauwels, Ferdinand, **33**, 58. Pellizza, Giuseppe, **31**, 52. Pencz, Georg, **35**, 64. *Peraté, André*, **29**, 14. Perin del Vaga, **35**, 58. Permeke, Constant, **31**, 63. Perugino, Pietro, **29**, 62; **33**, 42, 43; **35**, 18, 22. Pesellino, Francesco, **35**, 33. *Petraccone, Enzo*, **35**, 41. *Petrarca, Francesco*, **33**, 10. *Petrocchi, Massimo*, **31**, 7. Petrus Christus, **25**, 49; **33**, 39, 43. *Pevsner, Nicolaus*, **27**, 27. Piacenza, Carlo, **27**, 47. Piazzetta, G. Battista, **25**, 44, 45; **35**, 59. *Pica, Vittorio*, **27**, 43, 55; **33**, 13. Picasso, Pablo, **25**, 56; **27**, 46; **29**, 22, 25, 47; **31**, 62, 63; **33**, 25, 26, 47; **35**, 48. *Pichioni, Luigi*, **27**, 18. Piero della Francesca, **25**, 16, 18, 19, 20, 49, 50; **27**, 56; **29**, 3, 30; **31**, 22, 24, 28; **33**, 41, 43; **35**, 12, 20, 22, 24, 26, 29, 34, 35, 56. Piero di Puccio, **33**, 9. Pieroni, Giovanni, **33**, 32, 33, 34, 35, 36. Pietro da Cortona (Berrettini, detto), **29**, 18, 59. Pignon, Édouard, **31**, 63. *Pillion, Louise*, **29**, 62. *Pindemonte, Ippolito*, **31**, 5. *Pino, Paolo*, **33**, 11. Piombo, Sebastiano (del), **33**, 42. Piranesi, G. Battista, **31**, 15. Pisanello (Antonio Pisano, detto il), **31**, 27; **35**, 12. Pissarro, Camille Jacob, **25**, 50; **27**, 53; **29**, 30, 35, 36, 37, 38, 43; **31**, 55; **33**, 61. Pissarro, Lucien, **29**, 40. *Pitagora*, **31**, 54. *Pittaluga, Mary*, **35**, 30, 31, 32. Pittara, Carlo, **27**, 46, 47. *Platone*, **35**, 4, 56. *Plinio*, **35**, 13, 14, 15. Poccetti, Bernardino, **31**, 47. *Poggi, Giovanni*, **35**, 34. Policleto, **35**, 14. Polidoro da Caravaggio, **25**, 64; **27**, 61, 62; **35**, 42. Pollaiolo (i), **33**, 44; **35**, 33, 36, 37. Pollaiolo, Antonio (del), **27**, 4; **29**, 10; **31**, 31; **33**, 39, 41; **35**, 10, 11, 15, 19, 21, 22, 27, 29, 30, 36, 37. Pollaiolo, Piero (del), **33**, 41; **35**, 30. *Pollak, Oskar*, **29**, 19. *Ponfredi, G. Battista*, **33**, 13. PONTORMO (JACOPO CARRUCCI, detto il), **35**, 40-41 (tav. 28). Pontormo (Jacopo Carrucci, detto il), **27**, 58, 59; **33**, 5, 12. Poorters, Willem, **33**, 19. Porri, Daniele, **27**, 61. Potter, Paul, **27**, 46. Poussin, Nicolas, **25**, 52; **29**, 14; **31**, 34. Preda (i), **27**, 4. Preti, Mattia, **29**, 20. Previati, Gaetano, **25**, 61. Primaticcio, Francesco, **27**, 27. *Procacci, Ugo*, **31**, 23. Procaccini, Cammillo, **33**, 36. Procaccini, G. Cesare, **27**, 28, 36; **33**, 36. Proust, Antonin, **25**, 5. Provost, Jan, **25**, 48. Pseudo van de Venne, **33**, 16. *Pudelko, Giorgio*, **35**, 30, 32, 34, 35, 36. *Puerari, Alfredo*, **27**, 7. **Pynas, J. Symonsz, 33, 20.**

Q

Quadrone, G. Battista, **27**, 48. Quartararo, Riccardo, **25**, 42.

R

Racine, Jean, **27**, 37; **31**, 49. Raffaello Sanzio, **27**, 20, 21; **29**, 62; **31**, 44, 48; **33**, 10, 46, 49 (tavv. 23 a, 23 b); **35**, 40, 43. *Ragghianti, C. Ludovico*, **25**, 17; **35**, 61, 62. *Ranke, Leopold*, **27**, 9, 10, 12, 13, 17, 18. Rap-

pard, Alexandre (van), **29**, 25. *Ratti, Giuseppe*, **35**, 59, 60, 61. Ravazzi, Umberto, **25**, 5. *Raynal, Maurice*, **35**, 45. Recco, Giuseppe, **33**, 37, 38 (tav. 20). Redon, Odilon, **31**, 62. *Régamey, Guillaume*, **31**, 55, 57, Regnier, Nicolas, **33**, 53. Rembrandt, van Rijn, **29**, 22, 26, 38, 60; **33**, 16, 19, 47, 51, 54, 60, 63. *Renan, Ernest*, **29**, 30. Reni, Guido, **31**, 43, 44, 45. Renier de Huy, **29**, 55, 56, 57 (tav. 26). Renoir, Auguste, **25**, 53; **27**, 41, 42, 47; **29**, 26, 33; **31**, 56, 60; **33**, 52, 61. *Rapetti, Attilio*, **29**, 16. *Rewald, John*, **31**, 55, 56, 58. Reycend, Enrico, **27**, 43-55 (tavv. 10-20). *Reymond, Marcel*, **29**, 62. Reyperez, **29**, 22. Reznicek, Ferdinand, **35**, 44. *Rezzonico della Torre*, **31**, 5. Ribera, Josepe (de). **33**, 19. *Ricci, Corrado*, **33**, 13. Ricci, Sebastiano, **31**, 34. *Richter, G. M.*, **35**, 28, 37. Riemenschneider, Tilmann, **31**, 30 (tav. 4 b). *Rimbaud, Arthur*, **29**, 43, 45. *Ring, Grete*, **27**, 56. *Rintelen, Friederich*, **31**, 19. *Ripa, Cesare*, **33**, 38. *Ripamonti, Giuseppe*, **27**, 25. *Ritter, William*, **25**, 57, 59. Rizzo, Antonio, **35**, 63. Roberto (maestro), **29**, 4. Rochussen, Charles, **29**, 21. Roger-Bloche, **25**, 57. *Roggen, D.*, **33**, 58. Romanino, Gerolamo, **31**, 38. Rombouts, Theodoor, **33**, 20, 53. *Ronchetti, Giuseppe*, **25**, 59. Rosa, Salvatore, **33**, 38. Rosai, Ottone, **25**, 31-40 (tavv. 18 a - 25 b). Rossellino, Antonio, **35**, 26. Rosso, Fiorentino, **27**, 27; **29**, 61; **31**, 47; **33**, 39, 42. *Rotondi, Pasquale*, **35**, 59. Rouault, Georges, **25**, 3, 4; **33**, 62. Rousseau, Henri, **25**, 37. *Rousseau, J. Jacques*, **31**, 13. Rousseau, Théodore, **29**, 21. Rubens, P. Paolo, **29**, 34; **33**, 19, 20, 53; **35**, 43. Rui, Romano, **25**, 6. *Rumohr, Karl (von)*, **27**, 18. Ruoppolo, G. Battista, **33**, 50. *Ruskin, John*, **25**, 62. Rustici, G. Francesco, **33**, 55. Ruysdael, Jacob, **27**, 46; **29**, 22.

S

Saal, George, **29**, 21. Sabatelli, Giuseppe, **35**, 63. *Sacchetti, Franco*, **33**, 10. *Sade, (le Marquis de)*, **25**, 63. *Saint-Just, L. Antoine*, **31**, 10. *Salmi, Mario*, **25**, 17; **35**, 30, 33, 34, 36. *Salvatorelli, Luigi*, **31**, 12. Salviati, Francesco, **27**, 60. Salvo D'Antonio, **25**, 42. *Sand, George*, **25**, 54. *Sandrart, Joachim (von)*, **29**, 19. Sangallo, Antonio (da il giovane), **27**, 60. Sano di Pietro, **35**, 18, 64. Santi di Tito, **27**, 59. Santi, Giovanni, **33**, 10. *Santi, Piero*, **25**, 33. Saraceni, Carlo, **31**, 37, 38; **33**, 17, 20, 54. *Sarfatti, Margherita*, **25**, 59. Sargent, John, **29**, 22. *Sartre, Jean Paul*, **35**, 49. Sassetta (Stefano di Giovanni, detto il), **25**, 13; **33**, 40, 41; **35**, 12, 13, 16, 17, 18, 30, 32. Savoldo, Gerolamo, **25**, 24; **33**, 42. Scacco, Cristoforo, **25**, 40-43 (tavv. 26-28). *Scartazzini, G. Andrea*, **35**, 61. Scheffer, Ary, **29**, 21. *Schiaffini, Alfredo*, **33**, 7. Schiavo, Paolo, **25**, 11; **35**, 6. Schiavone (Andrea Meldolla, detto lo), **31**, 38; **33**, 40, 42. *Schiller, Federico*, **27**, 17. *Schlosser, Julius (von)*, **25**, 17; **33**, 8, 9. *Schmarsow, August*, **25**, 10; **35**, 30. *Schnaase, Karl*, **27**, 18. Schönberg, Arnold, **31**, 64. *Schopenhauer, Arturo*, **27**, 16. *Schrade, Hubert*, **31**, 30. *Schubring, Paolo*, **25**, 19. *Schudt, Ludwig*, **29**, 18. Schumann, Robert, **31**, 63. Scipione (Bonichi Luigi), **33**, 64. Scott, Samuel, **35**, 64. Segantini, Giovanni, **27**, 52; **31**, 64. Semper, Gottfried, **27**, 18. Serlio, Sebastiano, **33**, 11. Serodine, Giovanni, **33**, 17, 54. *Serra, Luigi*, **27**, 7; **29**, 14; **33**, 13. *Settala, Ludovico*, **35**, 63. Seurat, Georges, **25**, 38, 51, 52; **27**, 48; **29**, 30, 33, 37, 38; **31**, 59, 60. Severini, Gino, **25**, 33. Shakespeare, William, **29**, 23, 24. Signac, Paul, **25**, 50-53. Signac, Paul, **29**, 37, 38. Signorelli, Luca, **29**, 61; **33**, 39, 41, 42, 43. Signorini, Telemaco, **25**, 32. *Silos, Gio. Michele*, **29**, 17. *Sirén, Oswald*, **35**, 33, 34. Sironi, Mario, **25**, 5, 6. Sisley, Alfred, **27**, 53; **31**, 55, 58, 59, 60; **33**, 60, 61. *Smyth, Craig Hugh*, **27**, 58. Snyders, Franz, **33**, 50. *Socrate*, **31**, 10. Sodoma

(Giovanni Bazzi, detto il), **35**, 64. Soffici, Ardengo, **25**, 36, 37; **27**, 43. Sofianopulo, Cesare, **35**, 44, 45. Solario, Andrea, **35**, 63. *Soprani, Raffaello*, **35**, 60, 61. Sora, Orlando, **25**, 5. *Sorel, Julien*, **27**, 62. Sorolla, Joaquín, **29**, 22. Soutine, Chaïm, **33**, 61-64 (tavv. 30-32). Soutine, Chaïm, **29**, 25, 42, 49. *Spalletti, Giuseppe*, **31**, 11. Sparapane (gli), **33**, 10. Speranza, Francesco, **25**, 5. Spezza, Andrea, **33**, 35. Spranger, Bartolomeo, **27**, 27, 62; **35**, 48. *Staël, (Madame de)*, **27**, 18. *Stähelin, E.*, **27**, 8. Stanzioni, Massimo, **33**, 38. Stap, Woutersz Jan, **33**, 57. Stefano da Verona, **35**, 17. Stefano Fiorentino, **29**, 64; **31**, 22, 40. *Stendhal, Henry*, **27**, 18; **29**, 13. *Stephenson, George*, **29**, 31. *Sterling, Charles*, **33**, 46, 48, 49, 50, 51. *Sterne, Lorenzo*, **31**, 4. Stobbaert, Jan, **29**, 25. Stomer, Matthias, **33**, 18, 19, 53, 57, 58 (tav. 27), **35**, 64. Stoss, Veit, **31**, 24, 33 (tavv. 4a, 7a). Stratta, Carlo, **27**, 49. Strozzi, Bernardo, **25**, 45; **31**, 34, 42; **35**, 60, 61 (tav. 32). Stuck, Franz (von), **35**, 45. *Suarès, André*, **31**, 61. Sweerts, Michiel, **33**, 14, 15, 53.

T

Taine, Ippolito, **29**, 13; **35**, 11. Tanguy, Yves, **25**, 56. Tantardini, Eduardo, **25**, 6. Tanzio da Varallo, **27**, 36, 39. Tegliacci, Niccolò, **35**, 38-40 (tavv. 26-27). Tegliacci, Niccolò, **31**, 40. *Tentori, Cristoforo*, **27**, 29. Terbrugghen, Hendrick, **33**, 15, 16, 17, 18, 20, 54, 55, 56 (tavv. 1-9). Terrasse, Edouard, **25**, 53. *Thovez, Enrico*, **33**, 13. *Tietze, Hans*, **29**, 52. Tino da Camaino, **29**, 4. Tintoretto (Jacopo Robusti, detto il), **31**, 34; **33**, 42. Tissot, James, **29**, 21. *Titi, Filippo*, **29**, 15. Tito, Ettore, **25**, 52. Tiziano Vecellio, **29**, 18; **31**, 34, 36, 46; **33**, 11, 39, 49; **35**, 58. *Tocqueville, Alexis (de)*, **27**, 17. *Toesca, Ilaria*, **27**, 57; **29**, 63, 64. *Toesca, Pietro*, **25**, 10, 17; **27**, 56; **29**, 52, 63; **31**, 20, 22; **33**, 13; **35**, 4, 30, 38, 39, 58. *Tolomei, Francesco*, **29**, 21. *Tommaso d'Aquino*, **27**, 3. *Toschi, Pier Francesco*, **31**, 47. Tosi, Arturo, **31**, 61. Toulouse Lautrec, Henri, **29**, 35, 37, 38, 47; **31**, 59; **35**, 49. Treccani, Ernesto, **25**, 64. *Trog, Hans*, **27**, 8. Troyon, Constantin, **27**, 43; **29**, 21, 22. Trubetzkoy, Paolo, **27**, 49. Tucius de Giufreda de Fundis, **25**, 42. Tura, Cosmè, **29**, 59, 61; **35**, 27. Turner, William, **25**, 52; **27**, 46; **33**, 59.

U

Uccello, Paolo, **25**, 14, 17, 49; **31**, 21, 23; **35**, 11, 13, 16, 20, 23, 30, 32, 33, 34. *Uhde, Wilhelm*, **29**, 21. *Ungaretti, Giuseppe*, **25**, 63. Utrillo, Maurice, **29**, 36, 37; **33**, 62.

V

Valenciennes, Pierre Henri (de), **33**, 58. Valentin (de Boullogne), **31**, 52; **33**, 18, 20, 57. *Vandelli, Giuseppe*, **35**, 61. Van der Goes, Hugo, **29**, 61; **33**, 39. Van der Maes, Everard, **33**, 20. Van der Weyden, Roger, **31**, 30, 31, 32. Van der Velde, Adriano, **27**, 52. Van Dyck, Antonio, **27**, 41; **31**, 46; **33**, 19; **35**, 64. Van Eyck, Hubert, **25**, 47; **31**, 25. Van Eyck, Jan, **25**, 49; **31**, 25, 30, 31, 32; **33**, 39, 48; **35**, 13, 20, 34. Van Galen, Nicolaes van, **33**, 57. Van Gogh, Vincent, **29**, 21-51 (tavv. 15-20). Van Gogh, Vincent, **27**, 50; **31**, 50, 51, 59, 60; **33**, 62, 63. Van Goyen, Jan, **31**, 59. Van Loon, Theodoor, **33**, 20, 53. *Van Mander, Karel*, **25**, 27; **33**, 15, 20, 53. *Van Marle, Raymond*, **25**, 43; **35**, 35, 36. Vanni, Francesco, **35**, 61. Vanni, Lippo, **35**, 38, 39. Van Oost, Jacob, **33**, 53. Van Portengen, Lumen, **33**, 57. Vanvitelli, Luigi, **31**, 48. *Varchi*,

Benedetto, **33**, 8, 11. *Varcollier*, **33**, 3. Varotari, Alessandro, **31**, 35, 37. Vasari, Giorgio, **25**, 9, 10, 12, 19, 50; **27**, 4, 57; **29**, 11, 12; **31**, 21, 22. 24; **33**, 7; **35**, 20, 31, 32, 33, 40. Vautier, **29**, 21. Vecchia, Pietro, **31**, 34-39 (tavv. 8-14). Vecchietta, Lorenzo, **25**, 13; **29**, 61; **35**, 12, 15, 17, 18, 19, 21, 30, 35, 36. Velasquez, Diego, **29**, 19; **33**, 52; **35**, 20, 43. *Venturi, Adolfo*, **25**, 17; **35**, 30, 36. *Venturi, Lionello*, **25**, 10; **29**, 38, 47; **31**, 50, 56; **33**, 47; **35**, 36. Venusti, Marcello, **27**, 59, 60. *Verci, G. Battista*, **33**, 13. *Verlaine, Paul*, **25**, 34; **33**, 64. Vermeer, Jan, **29**, 34, 44; **33**, 5, 16, 17, 18, 51, 52, 56, 60; **35**, 46. Vermiglio, Giuseppe, **33**, 56. Veronese (Paolo Caliari, detto il), **31**, 34, 42, 56; **33**, 42. *Verri, Alessandro*, **31**, 17. Verrocchio, Andrea (del), **29**, 10; **33**, 41; **35**, 10, 11, 26, 37. *Viale, Vittorio*, **27**, 53, 62. Viani, Lorenzo, **25**, 36, 37; **29**, 25. Vignon, Claude, **31**, 47. *Villani, Giovanni*, **33**, 10. *Vinardi, Alfredo*, **27**, 52. *Virgilio*, **31**, 48. *Vischer, F. Theodor*, **27**, 18. *Visconti, Ennio Quirino*, **27**, 18. Vitale da Bologna, **29**, 5. *Vitali, Lamberto*, **29**, 8, 48. *Vitruvio, Pollione*, **31**, 54. Viva di Lando, **29**, 5. Vivarini, Antonio, **33**, 41; **35**, 59. Vivarini, Bartolomeo, **29**, 59. Vivin, Louis, **35**, 64. Vlaminck, Maurice, **29**, 36; **33**, 62, 64. Vogels, Guillaume, **29**, 25. *Volpe, Carlo*, **35**, 37, 39. *Voltaire, François*, **31**, 49. Vos (de), Martin, **25**, 50. *Voss, Hermann*, **27**, 61; **29**, 15; **33**, 55; **35**, 64. *Vossler, Karl*, **33**, 8. Vouet, Simon, **33**, 53, 57 (tav. 25). Vuillard, Edouard, **25**, 53; **31**, 59, 61; **35**, 49. Vuolvinio, **29**, 4.

W

Waagen, Gustav Friederick, **27**, 18; **29**, 19, 21. Wagner, Richard, **29**, 42; **35**, 43. *Waterhouse, Ellis K.*, **29**, 18, 21. Weber, Otto, **29**, 21. *Weigelt, C. Heinrich*, **31**, 19, 21. *Weinberg, Martin*, **29**, 62, 63. *Weise, Georg*, **31**, 29. Weissenbruch, Schelhou, **29**, 21. *Wheeler*, **33**, 62. *Wilde, Oscar*, **33**, 64. *Winckelmann, J. Joachim*, **27**, 18, 19; **31**, 10, 11, 14; **33**, 12. *Wittgens, Fernanda*, **27**, 27. Witz, Konrad, **25**, 49; **31**, 25, 26; **35**, 34. *Wölfflin, Heinrich*, **27**, 8, 19. *Wordsworth, William*, **27**, 46. Wright, Frank Lloyd, **35**, 62. Wttewael, Joachim, **33**, 20, 53.

Z

Zahn, Albert (von), **27**, 23. *Zanetti, Antonio M.*, **31**, 36; **33**, 13. Zdanov, Andrej, **35**, 62. Zegers, Gherardo, **33**, 20. *Zeri, Federico*, **25**, 41; **35**, 19, 34. Ziem, Félix, **29**, 21. *Zola, Emilio*, **29**, 29, 33, 34, 43. Zoppo, Marco, **33**, 11. Zorn, Anders Leonard, **29**, 22. Zuccari, Federico, **33**, 12. Zuccari, Taddeo, **27**, 61. Zugno, Francesco, **35**, 64. *Zuppinger, Enrica*, **27**, 26. Zurbarán, Francisco (de), **33**, 47, 50.